نظم تصميم اللوحة الزخرفية

أ.د/ أحمد محمد على عبد الكريم

عبد الكريم، أحمد محمد على.

نظم تصميم اللوحة الزخرفية / أحمد عبد الكريم:. – ط ١ .- الجيزة :
اطلس للنشر والانتاج الاعلامى ’ ٢٠١٢

١٩٠ ص ،٢٨ سم

تدمك ٨-٢٣٦-٣٩٩-٩٧٧-٩٧٨

١- التصميم الزخرفى

أ - العنوان

٧٤٥/٤

نظم تصميم اللوحة الزخرفية

أ.د/ أحمد محمد على عبد الكريم



رئيس مجلس الإدارة

عـادل المصـرى

عضو مجلس الإدارة المنتدب

حسام حسين

رقم الإيداع

٢٠١٢/٢٢٦٤١

الترقيم الدولى

٩٧٨-٩٧٧-٣٩٩-٢٣٦-٨

الطبعة الأولى

الكتاب : نظم اللوحة الزخرفية

المؤلف : د. أحمد محمد على عبد الكريم

الغلاف : أحمد فكرى

الناشر : أطلس للنشر والإنتاج الإعلامى ش.م.م

٢٥ش وادى النيل – المهندسين – الجيزة

atlas@innovations-co.com

www.atlas-publishing.com

تليفون : ٣٣٤٦٥٨٥٠ – ٣٣٠٤٢٤٧١ – ٣٣٠٢٧٩٦٥

فاكـــس : ٣٣٠٢٨٣٢٨

****

مقدمة

وهب الله سبحانه وتعالى الأنسان الحواس الخمس لتكون أدواته في الحصول على المعرفة وجعل العقل جهازاً إدارياً مرناً قادراً على أحداث التفاعل بين هذه الحواس

والعين المبصرة من أدوات العقل في الحصول على المعرفة البصرية وهذا ما يعرف بالتفكير البصري أو – عين العقل وعقل العين - ولكن هناك فرق ساشع بين العقل كجهاز إداري للتفكير وأعمال روح العقل في حل المشكلات التي تواجه المصمم بهدف تحقيق أنسب وأفضل وأجمل الحلول أثناء العمليات الاجرائية للتصمييم

والفنون البصرية visual art تعني كل الفنون والتي يدركها الإنسان بصرياً وهو المصطلح الذي جاءت به دوائر المعارف الحديثه لتطوير وتنقيح وتعديل مصطلح الفنون التشكيلية Plasticast

ونظم التصميم: تعني طرق التفكير المتنوعة التي يقوم بها كل فنان مبدع مصمم أثناء عمليات التصميم وكيفية تحويل المعطيات النصية المكتوبة إلى مدرك جمالي. مثل – الاعلان – اللوحة الزخرفية – التصميم الجداري – طوابع البريد – أغلفة الكتب والمطبوعات – كل تصميمات صفحات الشبكة العنكبوتية)).

ويتناول الكتاب الذي بين أيدينا مجموعة من نظم التصميم لدراسات تصب في مجال الفنون البصرية وهي

– نظم تصميم الرسوم التحضيرية

- نظم تصميم اللوحة الزخرفية بين القصدية والتلقائية

- نظم تصميم فن التجهيزات في الفراغ والفكر المعاصر في التصميم.

- نظم تصميم مقبرة تحتمس الثالث بوادي الملوك. الأقصر

وهذه النظم وإن تنوعت إلا أنها تصب في مجال الدراسات النقدية التي تهتم بنظم وأسس بناء كل مجال من هذه المجالات في بساطة ويسر بهدف تقديم العون للمهتمين والمبدئين من النقاد وطلاب كليات الفنون على تكوين أطاراً معرفياً يساعدهم على فهم وإدراك بعض من المجالات المعاصرة في مجال الفنون البصرية

ويدعوا هذا الكتاب إلى أعمال وتفعيل روح العقل أثناء العمليات التصميمية من أجل إيجاد حراك ثقافي عند تحويل المعطيات النصية إلى حضور جمالي يمكن إدراكة بصرياً في حيز الوجود الإنساني.

والله الموفق

أ.د/ أحمد عبد الكريم

القاهرة ٢٠١٢

نظم تصميم اللوحة الزخرفية بين القصدية والتلقائية

- تعريف اللواحة الزخرفية.
- نظم بناء اللوحة الزخرفية.
- عضوية الزمان والمكان- المضامن الايديولوجية- الصماعات التصميمة الاسس البنائية – النقنيات.
- سلوك المصمم اثناء الاجراءات العملية عند تصميم اللوحة الزخرفية.
- السلوك القصرى، السلوك التلقائى.
- القصدية والتلقائية من منظور الفلسفة القينومينولوجية.
- القصدية وعلم المصطلح.
- التلقائية وعلم المصطلح.
- دوراً القصدية والتلقائبة فى تصمم اللوحة الزخرفية.

نظم تصميم اللوحة الزخرفية بين القصدية والتلقائية

تعريف اللوحة الزخرفية:

الفنون البصرية هي رد فعل وانعكاس للمضامين الإيديولوجية المطروحة في كل الحضارات القديمة والمعاصرة والتي انبثق عن مجموعة حواراتها الفكرية والبصرية والتقنية "فينومينولوجية(*) Phenomenology"، الفنون المحملة بصيغ جمالية خاصة بها ومتفردة عن غيرها من الحضارات الأخرى مثلماً وجد في الحضارة المصرية القديمة والقبطية والإسلامية والفن المعاصر على أرض مصر.

ومن بين تلك الأشكال المتنوعة والنسق المتباينة أحد مجالات الفنون البصرية التي لها من الأهمية بمكان أن نتناولها وهي مجال اللوحة الزخرفية:

- واللوحة الزخرفية كأحد مصطلحات الفنون البصرية تتكون من مقطعين.
- أولهما لوحة: ولوحة هنا بمعني أنها مسطح لها طول وعرض أي كان مادة صنعه.
- أما كلمة زخرفية فقد أتفق كل من "مختار الصحاح" و"المعجم الوسيط" و"قاموس المورد" الإنجليزي، وقاموس الياس "الفرنسي" وقاموس جيوتي "الألماني"، على أن الزخرفة نوع من أنواع الزينة أو التزويق للسطح أو الشئ المراد تجميله، وبذلك يكون تعريف اللوحة الزخرفية: هي سطح أمكن تزينه بهدف إكسابه صيغ جمالية، إلا أن هذا التعريف يظل قاصراً حيث إنه لم يخرج عن كونه تعريفاً لغوياً، أهتم فقط بسطح تم تجميله.

(*) فينومينولوجية Phenomenology – علم وصف الظواهر وتصنيفها كماأنه يعني الدراسة الفلسفية لتطور العقل الإنساني، قاموس المورد.

- وقدمت "زينب السجيني"(*) في دراسة لها عن مفهوم الزخرفة من خلال عدة مصادر منها المصدر القرآني حيث أشارت إلي العديد من الآيات التي ورد فيها لفظ الزخرفة، وهذه الآيات تغطي في مجموعها بعض الجوانب التي قد يتعرض له لفظ الزخرفة وهي:

- "يوصي بعضهم إلي بعض زخرف القول غروراً" "سورة الانعام" أية رقم (١٣).

- " أو يكون لك بيتا من زخرف أو ترقي إلي السماء" "سورة الاسراء" أية رقم (٩٣).

- " حتى إذا أخذت الأرض زخرفها وأزينت وظن أهلها إنهم قادرون عليها آتاها أمرنا ليلاً أو نهاراً"، "سورة يونس"اية رقم (٢٤).

- وأضافت دراسة "زينة السجيني" مقارنة بين كلمتي زينه وزخرفة في مواضع متعددة من الآيات القرآنية إلا أنها استخلصت الآتي:

- **أولاً:** أن لفظ زخرفة وزينة متقاربين في المعني أن لم يكونا متطابقين.

- **ثانياً:** أن الزينة قد ترد بمعني التمويه والغرور.

- **ثالثاً:** أو قد ترد بمعني الجمال والبهجة والفخامة وكل ما هو محبب إلي النفس البشرية العادية.

- **رابعاً:** أو أنها تعني إكتمال الخلق.

- وبذلك تكون دراسة "زينب السجيني" متوافقة مع ما جاءت به القواميس العربية والأجنبية حيث أكدت على أن هناك تطابق شديد بين الزينة والزخرفة بالإضافة إلي مؤثراتها الجمالية، وإنعكاسها على النفس البشرية المتذوقة.

(*) زينب السجيني: فنانة مصرية لها دور رائد في الحركة التشكيلية المصرية منذ تخرجها من كلية الفنون الجميلة حتى الآن وهي أستاذ أسس التصميم بكلية التربية الفنية.

- أما "حسين مؤنس" فقد قدم تعريفاً لكلمة زخرفة، في إحدى دراسته وهي أي "الزخرفة" كل رسم يعمل على سطح لملئ الفراغ بهيئات جميلة متناسقة تستريح لها العين، والزخرفة تكون خطوطاً أو هيئات هندسية أو نباتية أو حيوانية وجمالها يعتمد أولاً وأخيراً على ذوق صانعها ودرجة سيطرته على المادة الذي يزخرف بها.

- وهذا التعريف الذي قدمته دراسة "حسين مؤنس"(*) أضاف إلي التعريفات اللغوية ثلاث جوانب أخرى وهي:

- **أولاً:** عين المتذوق ودرجة إستراحتها للزخارف.

- **ثانياً:** عناصر الزخرفة من خطوط أو هيئات هندسية أو نباتية أو حيوانية.

- **ثالثاً:** ذوق صانعها وكيفية سيطرته على التقنية وما يقوم بزخرفته.

- وهذا التعريف يمكن تفسيره في ضوء إحدى نظريات الاتصال، حيث جعل عين المشاهد كمستقبل والرسالة هي عناصر الزخرفة والمرسل هو الصانع أو الفنان ودرجة سيطرته على صياغة الرسالة.

- إلا أن هذا التعريف أيضاً يظل له حدوده الإجرائية حيث أن الزخرفة ليست تعريفاً لغوياً أو وصفياً أو تقنياً.

- وفي هذا المقام سوف نقدم مجموعة من النظم البنائية عند تصميم اللوحة الزخرفية، مضافاً إليها السلوك الذي يتخذه المصمم عند مواجهة سطح التصميم، الأمر الذي نصل من خلاله إلي التعريف الإجرائي للوحة الزخرفية.

(*) أ.د/ حسين مؤنس: أستاذ التاريخ الإسلامي، كلية الأداب، جامعة القاهرة، حصل على درجة الدكتوراه عام ١٩٤٣م.

أولاً :نظم بناء اللوحة الزخرفية:

- عضوية الزمان والمكان "الزماكانية".
- المضامين الإيديولوجية.
- الصياغات التصميمية.
- الأسس البنائية.
- التقنيات.

ثانياً: سلوك المصمم أثناء الإجراءات العملية عند تصميم اللوحة الزخرفية:

١- السلوك القصدي.

٢- السلوك التلقائي.

٣- تفاعل كل من السلوك القصدي والتلقائي في العمل الواحد.

وفيما يلى سوف نتناول كل من هذه العناصر بالشرح ةالتفصيل.

١- عضوية الزمان والمكان (الزماكانية):

تطورت وتنوعت مفاهيم الزمان والمكان عبر العصور، هذا التطور والتنوع مرتبط بتغير الحضارات الزماكانية المتعاقبة، بالإضافة إلي ظهور فلسفات حديثة كان لها دور فعال أيضاً في تنوع مفاهيم الزمان والمكان كالفلسفة المادية Materiolism والفينومينولوجية Phenomenology

والوجودية Exstentialism الأمر الذي استطاع به البحث الحالي متابعة هذه التغيرات الجوهرية لمفهوم الزمان والمكان، للوصول إلي أي مدى أصبح لمفهوم الزمان المرتبط بالمكان أو الفلسفة الحديثة دوراً حيوياً كمدخل من مداخل تحليل اللوحة الزخرفية.

فعلي سبيل المثال وليس الحصر فقد تناول الفنان في الحضارة المصرية القديمة مفهوم الزمان والمكان بمنطقين.

أولهما: الزمان الكمي: المرتبط بالزمان الشهري الذي يبزغ فيه القمر تدريجياً ويختفي أيضاً تدريجياً، وزمان سنوي تابع لدوران الشمس حول الأرض ٣٦٥ يوماً، وزمان فصلي ثلاثي الأحداث أولهم فصل الفيضان ويدعي "الهيت" وثانيهم فصل انحسار المياه ونشر البذور ويدعي "بريت" وآخرهم فصل الحصاد ويدعي "شيمو".

وثانيها: منطق الزمان الكيفي: بمعني دورة الزمان الدائرية السرمدية "فقد كان الفراعنة يلتزمون بشعائر عند دفن موتاهم "وذلك بوضع صور "الإلهة أوزوريس" الذي تروي أساطيرهم بأنه مات وبعث مرة أخرى من الموت وكأنهم بذلك يضمنون لموتاهم حياة أخرى وتقضي الشعائر بتلقين المتوفي هذه الكلمات "أنا الأمس واليوم والغد" وبذلك فلابد أن يجد المتوفي عند بعثه مقومات زمانية التي ترك فيها الحياة كما هي فإنشأ المكان وهو المتمثل في المعبد والقبر والجداريات والتماثيل وترك فيها محتوياته الزمانية والشعائر الروحانية ونشاطاته الحياتية وأدواته اليومية، ونجد ذلك في معظم مقابر الملوك والنبلاء ومن أهم الأمثلة التي تؤكد فكرة ارتباط الزمان بالمكان هو معبد رمسيس الثاني "بأبو سنبل" كمكان حيث تسقط عليه أشعة الشمس وهي تمثل التقويم السنوي أي "الزمان" مرتين في العام أولهما يوم ميلاده والآخر يوم تتويجه ولم يقتصر الأمر على علاقة الزمان بالمكان بالفنون في الدولة المصرية القديمة فقط بل توجد في إحدى العقائد الهندية عقيدة تسمي "الماهايوجا" أي السنة الطويلة ومدتها (١٢,٠٠٠) سنة وهي وحدة الدورة التي يكرر بعدها الزمان نفسه، ولكن كان لذلك المفهوم عن الزمان والمكان أثر مباشر على شكل الفنون الهندية والتي تتسم معظم أعمالهم بالحركة الدائرية الإيقاعية المرتبط بمفهوم الزمن الدائري أي الدوري الذي ليس له بداية ولا نهاية، كل مرتبط بأجزائه. كما هو موضع بشكل (١)

وتغيرت مفاهيم الزمان عبر العصور إلي أن أصبح للزمان مضامين ومفاهيم متنوعة مثل المفهوم البيولوجي "Biology" والروحاني "Spirituals" والفيزيائي "Physics" والفسيولوجي "Physiologic" والميتافيزيقي "Metaphysics" والديني "Religious" والأسطوري "Mythology" والصوفي "Sufism" والكمي "Quantitative" المرتبط بالعقل والكيفي المرتبط بالسرمدية، إلا

أن تغير مفهوم الزمان كان له تأثير واضح ومباشر على تناول الفنان للمكان في اللوحة الزخرفية من خلال محورين:

١- **الزمان:** أ- الزمان التاريخي.

ب- الزمان الإدراكي.

٢- **المكان:** أ- المكان موقعاً جغرافياً.

ب- المكان حيزاً تشغله اللوحة الزخرفية.

الزمان: يتناول البحث مفهوم الزمان من منطلقين:

أ- الزمان التاريخي:

بمعني سنة انجاز هذه اللوحة فاللوحة التي أنجزت في الحضارة المصرية القديمة عام ١٣٠٠ق.م، مثلاً لابد وأن يكون لها دلالات أيديولوجية قد تؤثر في الإطار التذوقي للمشاهد عما إذا قورنت بلوحة زخرفية أنجزت في العصر الحديث.

ب- الزمان الإدراكي:

اتفق كل من "بترفارب "Peter Farb" "وأميرة مطر" و"جيروم ستولنيتيز" " J. Stolnitz"، و "ذكريا إبراهيم" "على أن الإيقاع هو السمة الزمانية في الفنون البصرية كما أن إدراك هذه الفنون يستغرق جزءاً من الزمان وبذلك يضاف إلي تلك الفنون البصرية بعداً رابعاً وهو الزمان، وقد أورد "زكريا إبراهيم" في إحدى دراسته "أنه لابد للعمل الفني أن يكون ثمرة لعملية منهجية خاصة"، إلا وهي عملية تنظيم العناصر التي تتألف منها حركته، فإن هذه الحركة هي الكفيلة بأن تخلع عليه طابعاً زمانياً يجعل منه موجوداً حياً تشيع فيه الروح، ويؤكد "ذكريا إبراهيم" في دراسته أيضاً بدلالات أخرى حيث أشار إلي "أن العمل

الفني لابد وأن يصدر عن مهارة إبداعية تترقب الحركة ابتداء من الساكن وتحقق "الزماني المكاني" وهنا يستعين الفنان بأساليب الإيقاع والتنظيم والتناسب من أجل ضرب من الوحدة على ما في موضوعة من تعدد من الأشكال أو الحركات أو الصور غير أن ليس كل ما هو منظم ومتناسب ومتآلف يصبح إيقاعاً زمانياً فقط، فأحياناً توجد في اللوحات الزخرفية فراغات أي سطح ليس به أي مفردات أو الألوان إلا أنه مكان راحة بصرية يجهز العين لفترات راحة زمانية قد تكون في حالة انتظار وترقب لاستئناف الحركة الإيقاعية المرتبطة بالزماكانية على مسطح للوحة الزخرفة.

المكان:

أ- المكان هو الموقع الجغرافي الذي أنشئت فيه اللوحة الزخرفية فعلي سبيل المثال موقع اللوحة الزخرفية التي أنشئت في حضارة جنوب شرق أسياً على النهر الأصفر من المؤكد أنها تختلف اختلافاً جوهرياً عن مثيلتها التي أنشئت في عصر النهضة بإيطاليا حتى ولو تزامنوا في سنة الإنشاء، ولذلك لزم أتخاذ محور المكان الجغرافي لتحديد ماهايات الإيديولوجيات ومتغيراها الأخرى كمدخل تحليلي مورفورلوجي لتعريف اللوحة الزخرفية.

ب- المكان بمفهوم اللوحة الزخرفية طولاً وعرضاً أي حيزاً وارتباطه العضوي بالعمارة ونوعية تقنيتها ونمط طرازها ونظام إنشائها، وسواء كانت داخلية الموقع أم خارجية، حيث أن ذلك يوضح طبيعة المناخ العام للوحه الزخرفية من حيث الضوء الطبيعي أم الصناعي ومدى ارتباطها بتقنية التنفيذ كما أن المكان بهذا المفهوم يحدد نوعية المتذوقين لها فهل تخاطب جماهير عشوائية العينة مثل جماهير المطارات والمواني

والميادين العامة، أم ستخاطب جماهير نوعية مثل الكيميائين أو الضباط والجنود أو المجتمع الصناعي أو الزراعي.

ونستخلص مما سبق أن اللوحة الزخرفية لابد وأن يكون لها بنية زمانية مرتبطة بكل من تاريخ الزمان وحركة العين الإيقاعية، وبنية مكانية مرتبطة بكل من المساحة التي تزخرفها طولاً وعرضاً بالإضافة إلي موقعها الجغرافي والمعماري داخلي أو خارجي والتي انشئت فيه لتحقيق العضوية الزماكانية المسئولة عن الحس الجمالي ومدلولها الحركي، بوصفها عملاً إنسانياً.

٢- المضامين الأيديولوجية:

كلمة الأيديولوجية كلمة لاتينية الأصل مشتقة من Ideal أي المثل أو المثال وهي نتاج عملية تكوين فكرى عام، يفسر الطبيعة وأحوال المجتمع وقد اتفق كل من القاموس السياسي، وقاموس المورد على أن كلمة أيديولوجية Ideology تتكون من مقطعين هما Ideo بمعني فكرة و Ology بمعني علم مثل علم الإنسان Anthropology، وعلم الاجتماع Sociology، ومعني ذلك أن مدارها هو الفكر أو التفكير أو الأفكار والآراء فالإيديولوجية فرع من الدراسات الإنسانية التي تبحث في طبيعة الفكر ونشأة الصور العقلية عند الإنسان.

وبذلك نجد أن لكل حضارة مضامين إيديولوجية ميتافيزيقية خاصة بها هي المسئولة عن معظم فيمونولوجية الفنون مثلما وجد في إيديولوجية البعث والخلود في الفن المصري القديم، والإيديولوجية الكلاسيكية في عصر النهضة والإيديولوجية السرمدية اللانهائية في الفن الإسلامي،

وظهـرت إبـان الحـروب العالميـة الأولي والثانيـة مـدارس حديثـة كانـت مضـامينها الإيديولوجية الكلاسيكية في عصر النهضة منبثقة من توجهاتها التشـكيلية مثـل الوحشـية، والتكعيبية، والدادية والسريالية، والمستقبلية وغيرهم.

واللوحة الزخرفية من بين تلك النشاطات الإنسانية المرتبطة بإيديولوجية الزمان والمـكان والتي لها تأثير مباشر على كل من صياغة العناصر التشكيلية واختياراتها لتلك العنـاصر فمـا هو مباح من عناصر تشكيلية في حضارة ما قد يكون غير مباح في حضـارة أخـرى ومثـال ذلك إذا قارنا مفردات الفن المصري القديم بأي مفردات لحضارة أخرى.

ويوضـح شـكل (٢) مـا أكـده "كولـون ولسـون K. Wlson" في إحـدى دراسـاته على إن الإيديولوجية لها تأثير على موضوع اللوحـة الزخرفيـة حيـث قـال "الكـون في نظـر المصريـين القدماء يمثل الإلهة "نوت" مرتكزة على أصابع يديها وقدميها وتمثل السـماء، والإله "جـب" مضجعاً تحتها ويمثل الأرض والإلهة "شو" واقفاً ويمثـل الهـواء والإلهـة "شـو" له رأي كـبش ويقف على الجانبي وهذه اللوحة من الأوراق الجنائزية للأميرة "نسي تانيب تاشرو" ٩٧٠ق.م".

ومن الأعمال التي تؤكد مدى علاقة المضامين الإيديولوجية باللوحـات الزخرفيـة لوحـة محاكمة الموتي كما في شكل (٣).

٣- الصياغات التصميمية:

تعني كلمة صياغة كما جاءت في قاموس المورد (Formulation) بمعـني طريقـة وأسـلوب الأداء وفقاً لمقاييس تقنية مقـررة، كمـا جـاءت في قـاموس "مختـار الصـحاح"، على أنهـا أي صياغة أصلها صوغ، وصاغ الشئ بمعني هيأه على مثال مستقيم أي "جيد"، وبـذلك تكـون الصياغة هنا ليست اقتصرها على معالجـة المفـردات تصـميماً، وإنمـا يقـوم المصـمم الفنـان

بمعالجة هذه المفردات في حلول متنوعة، مع الوضع في الحسابات توافقها العضوي مع كل من الإيديولوجيات السائدة بالإضافة إلي أسلوب التنفيذ أي التقنيات، لأنه ليست كل الصياغات تصلح لكل المضامين الإيديولوجية كما أن الصياغات لا تصلح لمعظم التقنيات، وقد يستطيع المصمم الناجح السيطرة على كل تلك المقتضيات للوصول إلي صيغ جمالية لها خصوصيتها.

ومن الأمثلة التراثية التي تدل على أن الصياغة التصميمية لها دور فعال في جماليات اللوحة الزخرفية وأن المصمم الفنان يستطيع الوصول إلي حلول جمالية مبتكرة هو ما وجدناه في مقبرة "سنفرو" بوادي الملوك كما في شكل (٤)، حيث استطاع الفنان في العصر المصري القديم الموائمة بين عدة متغيرات، وهي أن سقف المقبرة متموج بحكم أن المقبرة منحوتة في بطن الجبل ومادته من الحجر الجيري الصلد فبدلاً من تسوية سقف المقبرة استطاع الاستفادة من هذا التموج وصاغ عليها أوراق وعناقيد العنب، كمحتوي تصميمى في صياغة جمالية ذات طابع زخرفي وكما لو كانت تظلل تلك المقبرة تكعيبة من العنب.

كما أن المدارس الحديثة قدمت من الصياغات التصميمية المتوافقة مع منهجها الفكرى والتشكيلي إلي درجة ان المتذوق يستطيع التعرف على لوحاتهم من خلال الصياغة والتقنية، وهذا ما نجده في صياغات المدرسة التأثيرية والسيريالية والتكعيبية والمستقبلية وغيرهم.

ولتبيان تنوع الصياغات في الزمان والمكان أيضاً دراسة قام بها "بول ليبو Poul Lobo"، حيث قدم فيها العديد من الصياغات التي تتوافق مع تقنية التصميمات الزخرفية على المطبوعات مثل شكلي (٥)، (٦)، وهما لطائر الطاووس وتوضح الصياغات مدى التلخيص والتبسيط للعنصر ودون إلغاء ماهيته ومدى سهولة طباعته، ليؤكد رصانته في الموائمة بين التوظيف الجمالي والتقنية المنفذ بها.

من خلال تحليل محتوي عدة صياغات تصميمية متنوعة نستطيع رصد عدة خطوات لصياغة أي مفردات تصميمية وهي كالآتي:

١- دراسة المفردات دراسة من الطبيعة أو النموذج المعد لمعرفة وفهم وإدراك تلك المفردات بالإضافة إلي إمكانية السيطرة التصميمية عليها وما يحيط بها من مفردات أخرى.

٢- دراسة العلاقة العضوية بين السطح المراد زخرفته وأسلوب عمل الصياغة الي تتوافق مع ذلك السطح.

٣- الموائمة بين إيديولوجية الفنان أو العصر الذي يعيش فيه وطريقه التنفيذ (التقنيات المستخدمة)، للوصول إلي صياغات لها دلالاتها التعبيرية ومحققه للوظيفة الجمالية.

٤- الأسس البنائية:

يعتمد مصمم اللوحة الزخرفية على مجموعة من الضوابط القياسية مثل الخطوط التأسيسية التي تقف مستترة وراء التصميم ليقيم عليها علاقات البصرية القائمة بين المفردات وذلك لأحكام رصانة ونسق التصميم بهدف تحقق النظم الإيقاعية والمراكز التوازنية والقيم التناسبية بين كل تلك المفردات وقد قدمت بعض الدراسات والبحوث أمثلة تدل على أن أقدم الحضارات استطاعت ابتكار أسس بنائية كانت هي المسئولة عن الصيغ الجمالية حتى الآن، ومن بين تلك الحضارات هي الحضارة المصرية القديمة وابتكارها الخطوط الرأسية والأفقية في شبكيات مربعة مثل شكل (٧) والحضارة الإسلامية كان لديها أيضاً أسس بنائية سواء للمناظر الطبيعية كما في المنمنمات مثل شكل (٨)، ونظم الهندسيات الإسلامية المربعة المثلثية والسداسية كما في مجموعة الأشكال رقم (٩).

وفي الحضارة الهندية كما في شكلي (١٠- أ)، (١٠- ب) هذه الأسس لم تكن بمثابة القيود على المصمم برغم ما تكون هي المسئولة عن تحقيق حالة من التعادل البصري وتؤدي إلي أتزان المتغيرات التصميمية للوحة الزخرفية كما إن هناك بعض المصممين لم يعتمد على تلك الأسس إلا أنهم بكثرة التعامل مع المسطحات تكون إدراكاتهم البصرية لديها الخبرة التي تؤكد علمها وعملها بتلك الأسس البنائية.

وهذه النظم البنائية المقترحة ليست لزاماً على المصمم فقد يستطيع من خلال حرية التعبير والإلهام والاستلهام والابتكار ليستثمر كل من السلوك القصدي أو التلقائي أو كليهما معاً عند مواجهة سطح اللوحة الزخرفية ويتفاعل معها بخبراته السابقة والكامنة فيه لتجعله أكثر مرونة وأصالة وحساسية لتحقيق القيم الجمالية.

٥- التقنيات:

وهي كما جاءت في قاموس المورد "Techinic" بمعني "معالجة الموضوعات بطرقة تقنية" ويري البحث الحالي أن التقنية هي أسلوب الأداء والطريقة التي تستخدم فيها الفنان كل من الأدوات والخامات المتنوعة كوسيط تعبيري يستطيع من خلالها تجسد وترجمة مشاعره وأحاسيسه لتحقيق مضمون معين على السطح المراد زخرفته.

والطرق التقنية التي تنفذ بها اللوحة الزخرفية كثيرة منها:

١- التمبرا والجواش وألوان الزيتية في الأماكن الداخلية للعمارة.

٢- الإيفرسك والتولين بألوان الجير.

٣- السيراميك وأنواعه المتعددة.

٤- الموازيك أو الفسيفساء.

٥- الزجاج المؤلف بالرصاص أو الجبس أو الخشب.

٦- تقنيات حديثة متنوعة مثل القوالب الجاهزة من البولي استر واللدائن الصلبة والزجاج المسلح.

ويري البحث الحالي أنه ليست كل التقنيات تصلح لكل اللوحات.

حيث يتدخل في اختيار التقنية عدة عوامل أخرى وهي:

١- الصياغات التصميمية بمعني لكل تقنية صياغة محددة فكل ما يصاغ بالزجاج المؤلف بالرصاص لا يصلح لتقنية الألوان الزيتية أو التمبرا.

٢- الموقع الجمالي للوحة الزخرفية حيث أن ما يصلح لتنفيذ اللوحة الزخرفية داخل العمارة لا يصلح لخارج العمارة لوجود عوامل مؤثرة بالإضافة إلي عوامل التعريه في الهواء الطلق كما أن هناك خامات تصلح للداخل والخارج كالفسيفساء.

٣- المضامين الإيديولوجية أن ما يباح في فلسفات قد يكون غير مباح في فلسفات أخرى فقد كان استخدام معدن الذهب في العصر الإسلامي يقع تحت بنود التحريم للاستخدام اليومي، فلذلك وجد الفنان خامة تعوض بريق الذهب وهي ليست بذهب فإبتكر البريق المعدني.

نخلص بذلك إلي نتيجة هامة وهي:

إنه لابد وأن تكون هناك علاقات ارتباطية عضوية بني التقنيات التي تنفذ بها اللوحة الزخرفية وكل من الصياغات التصميمية والمضامين الإيديولوجية في موقعها الجمالي بمعني الحيز الذي تشغله.

وبعد عرض النظم السابقة نصل إلي تعريف اللوحة الزخرفية فيما يلي:

تعريف اللوحة الزخرفية:

هي بنية كلية منظمة لها عضوية العلاقات الزمانية والمكانية وتحقق المضامين الإيديولوجية من خلال ديناميكية الصياغات التصميمية للمفردات المختارة على أسس بنائية متناسبة، ومنفذه بالتقنيات المتوافقة مع بنيتها الكلية بهدف تحقيق الدلالات التعبيرية والتي تعكس ما بداخلها من قيم جمالية خالصة.

ثانياً:القصدية والتلقائية من منظور الفلسفة الفينومينولوجية:

يؤكد "سعيد توفيق"(*) على أن "الفلسفة الفينومينولوجية" تتوجه كلياً إلي الأشياء ذاتها وكلمة شيئ تعني هذا المعطي ويسمي ظاهرة لأنه يظهر أمام الوعي، كما أن اللوحة الزخرفية أحد الظواهر البصرية التي تقف أمام وعينا وأعيننا مدركين ما فيها ومالها وما ورائها من عمليات إجرائية وتقنية وتذوقية تجعل منها ظاهرة تستحق الدراسة من خلال الفلسفة الفينومينولوجيه، ويقف المنهج الفينومينولوجي عند منطقة لا تبدأ مع معطيات العمل الفني ولا عند تقديمه ولكن عندما نقوم بتحليل عمليات الممارسة الفعلية للفنان سواء العمليات القصدية أو التلقائية.

والفلسفة الفينومينولوجية تناولت على يد الفيلسوف "أمند هسرل Edmand" "Husserl، إتجاه قائم على دعامة مطلقة اليقين أساسها كل العلوم وهو أن المصدر الأعلى لكل أثبات عقلي هو الرؤية أو حسب تعبيره الوعي المانح الأصلي ويمكن تفسير هذا المفهوم في إطار بحثنا هذا من خلال العين المدركة للفنان كجهاز له وظيفة حسية إدراكية من خلال عمليات الأبصار والتى

(*) أ.د سعيد توفيق :أستاذ بكلية الآداب جامعة القاهرة، قسم الفلسفة.

لها الدور الرئيسي في فهم وتفسير وتحليل صياغات العمليات الإبداعية في تصميم اللوحة الزخرفية.

وفيما يلي سوف نتناول عرض وتحليل مصطلحات البحث للتأكيد على دور كل منهما في تفسير السلوكيات التي يقوم بها المصمم أثناء العمليات الاجرائية عند تصميم اللوحة الزخرفية وهي:

١- القصدية وعلم المصطلح.

٢- التلقائية وعلم المصطلح.

القصدية وعلم المصطلح:

اتفق كل من "القاموس المحيط" و "مختار الصحاح" و "المصباح المنير" على أن كلمة "قصد" معناها "إتيان الشئ" وقصدت قصده أن "نحوت نحوه"، وتفيد هذه المعاني بأن هناك سلوك مقصود وقوعه على مستوي الخبرة الإنسانية.

أما قاموس المورد فجاءت كلمة "Entent" بمعني "قصد أو "نية"، والأسم منها "Ententoin" بمعني قصد أو عزم أو تصميم على شئ ما.

ويؤكد "جيروم ستولنيتيز" على أن القصد لفظاً نفسياً يشير إلي حدث في ذهن الفنان فهو الفكرة التي كانت لديه قبل وأثناء ممارسة العمل الفني النهائية الذي اراد إنتاجها وأضاف أيضاً أن القصد هو هدف نشاط الفنان، كما تخيله، ويقع في نطاق تجربته الخاصة، وفي إحدى دراسات "سعيد توفيق" تناول كملة القصدية والتي هي إحدى نظريات الفلسفة الفينمينولوجية بمعني "الوعي" أي وعي الإنسان وهي خاصية مميزة لخبرته.

ومن خلال عرض التعريفات السابقة، نجد كل من "جيروم، ستولنيتيز"، "وسعيد توفيق"، قد اضافوا إلي مصطلح اللغة العربية رؤية جديدة، حيث أن فعل القصد قد تسبقه تجهيزات داخل نفسية الفنان ولكن المنظور الفينومينولوجي لم يتعرض لهذا التجهيز الداخلي للفنان، ولكن يعتمد على عاملي الوعي والخبرة الظاهران في النشاط الممارس للفنان، ويري أن المضمون الذي يعتمد علي البحث في تحديد مصطلح القصدية هو أن القصدية سلوك المصمم القائم على الوعي أثناء ممارسة العمليات الإجرائية لتصميم اللوحة والتي تمكنه من تجسيدها بواسطة مجموعة من المدخلات والتي تستثمر وتوظف من خلال خبرات المصمم السابقة.

التلقائية وعلم المصطلح:

اتفق كل من قاموس "المنجد الوافي" و"المعجم الوسيط"، على أن التلقائية مصدرها "لقي" ومن بين معانيها فعل ذلك من تلقاء نفسه، أي من عند نفسه وغير مكره وغير مسوق إليه كما جاء في كل من "القاموس العصري" و"المورد" كلمة Spont بمعني تلقائي أو عفوي أو عمل عفوي وكلمة "Spontoniety" بمعني التلقائية أو العفوية و "Spontoneously" بمعني تلقائياً أو عفوياً كما تناولها "هربرت ريد" في إحدى دراسته بأن التلقائية فعل جوني للإنسان بمعني أن تكون الإرادة الداخلية دون قيد أو شرط، ويؤكد "هربرت ريد"، على أن التلقائية هي تعبير وكشف غير مقيد للنشاط العقلي كالتفكير والوجدان والإحساس والحدس.

كما جاءت كلمة التلقائي في كثير من النصوص على أنها نوع من أنواع السلوك الإنساني العفوي ووردت في الدراسات الدرامية والغناء الفلكولوري بالارتجالية في الأداء، وفي مجال الموسيقي بالتقاسيم وفي الغناء بالدندنة، وفي مجال البالية بالتعبير الجسدي الحر، فنجد للتلقائية مرادفات لغوية في مجالات متنوعة ولكنها جميعاً تصب في أنها سلوك إنساني غير مقيد.

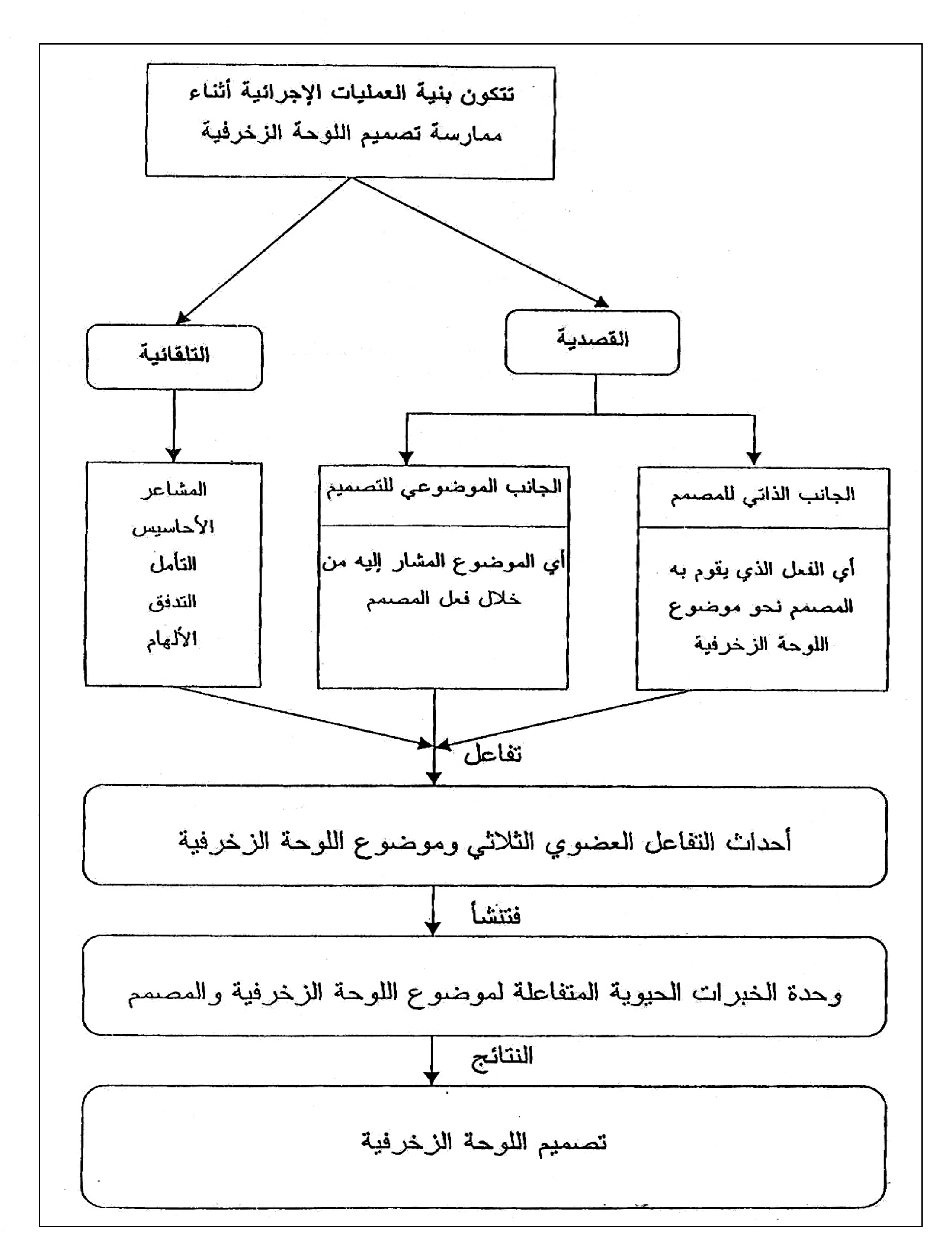
ويري البحث الحالي أن مفهوم التلقائية الذي يتوافق ومضمونه، هو ان التلقائية سلوك المصمم الذي يعتمد فيه على حريته ومشاعره واحاسيسه وفيضه وتوهجه وتدفق أفكاره بسيولة أثناء العمليات الإجرائية للتصميم، كما أن للتلقائية علاقة عضوية بعاملي الطلاقة والمرونة في منظومة العمليات الإبداعية.

نخلص من العرض السابق للتعاريف والمصطلحات اللغوية لكل من القصدية والتلقائية، إننا لا نستطيع الفصل بينهما أثناء الممارسة التصميمية، بل هي تؤما الحالة التي يكون فيها المصمم واقع تحت تأثير فعل العمليات الإجرائية لإخراج اللوحة الزخرفية إلي حيز الوجود.

ومما سبق نجد أن القصدية هي إرادة مقصودة تعتمد على وعي وخبرة المصمم، أما التلقائية فهي إرادة غير مقصودة تعتمد على عدم التقيد والإكراه للمصمم.

وفيما يلي سنتناول عضوية هذه العلاقة من خلال المنظومة التي تقدم كيفية تكوين بنية العمليات الإجرائية اثناء ممارسة تصميم اللوحة الزخرفية كما هي موضحة في المنظومة الإيضاحية رقم (١).

حيث تتكون بنية العمليات الإجرائية أثناء ممارسة تصميم اللوحة الزخرفية من محورين رئيسيين هما محور السلوك القصدي ومحور السلوك التلقائي، ويعتمد السلوك القصدي للمصمم على جانبين أولهما الجانب الذاتي وآخرهم الجانب الموضوعي، ويحدث التفاعل بينهم نحو الموضوع الذي يتناوله المصمم بالتفكير والصياغة والتنفيذ، فتنشا وحدة الخبرات المتضافرة لمجموعة السلوك القصدي والتلقائي نحو فكرة وموضوع اللوحة الزخرفية.



منظومةإيضاحية رقم (١) يوضح منظومة مقترحة، وهذه المنظومة ليست ملزمة للفنان المصمم وإنما هي منظومة للدراسة فقط، وهي قابلة للحذف والإضافة حسب رؤية المصمم.

البنية القصدية لممارسة تصميم اللوحة الزخرفية:

تتكون بنية الفعل القصدي كما أوردها "سعيد توفيق" في إحدي دراساته من الجانب الذاتي وهو الفعل المتجه نحو الموضوع القصدي والجانب الموضوعي، أي الموضوع المشار إليه من خلال فعل قصدي وحينما يتم التفاعل بين كل من الجانبين داخل بنية الفنان المصمم تنشأ وتتكون وحدة الخبرة القصدية التي تنبثق من تفاعل فعل التفكير الذي ينطوي على موضوع التفكير وقد تمكن "سعيد توفيق" من رصد مكونات الخبرة القصدية من خلال ثلاثة عناصر وهي المادة وفعل القصد وموضوع القصد.

والعنصر الذي يقوم عليه هذا البحث هو فعل القصد للممارسة التصميمية، حيث العمليات العقلية والإجرائية تحتوي المصمم بداخله على الدلالة التعبيرية المراد التصميم لها، ومعني ذلك أنه لا يمكن فصل كل من المادة والموضوع عن بعضهما، فالمادة هي معطيات لتصميم الوحة الزخرفية، والموضوع هو مخرجات فعل القصد.

ولكن اهتمام المصمم بالفعل القصدي قائم على المساحة التي يتحرك فيها وتمكنه من توثيق العلاقة بين فعل القصد وتلقائيته وهي حالة من الحالات التمازج التي يمر بها المصمم أثناء إجراء العمليات التصميمية.

وتتميز افعال القصد التي يعتمد عليها وعي المصمم بأنها أفعال تجسد وتوحد وتربط وتملاء.. فالمصمم يجسد المواد الخام من عناصر وأسس العمل الفني من خلال الألوان والملامس والمساحات وغيرها من المعطيات إلي موضوع قصدي، ويوحد المصمم شتات تلك المعطيات المتنوعة ويركزها في حالة من البنائيات التصميمية لتنبثق منها موضوع اللوحة الزخرفية.

ويربط المصمم المظاهر والأساليب المتنوعة للصياغات التصميمية ويخضعها لموضوع اللوحة الزخرفية، كما أن المصمم يملأ تصميمه من خلال جميع الأفعال القصدية السابقة لقصدية

إخراج التصميم النهائية مستثمراً خبراته السابقة وحسه وخياله أيضاً، وهـذا هـو المحـور الثـاني الذي سوف نتناوله من خلال عنصر التلقائية في تصميم اللوحة الزخرفية.

وإذا ما انتقلنا إلي جانب التطبيقي في مجال الفنون البصرية، نجد أن هناك العديد من الفنون الحضارية مثل الفن المصري القديم والفن القبطي والإسلامي والإغريقي والروماني وفنون عصرـ النهضة والمدرسة الكلاسيكية الجديدة كلهـا قائمـة على مبـدا القصـدية لإخـراج أعمـال تؤكـد المضمون الفلسفي لتلك الحضـارات ومـن المـدارس الفنيـة الحديثـة مثـل مدرسـة الباوهـاوس ومدرسة الخداع البصري والمدرسة البنائية وغيرهم.

وتوضح اللوحة رقم (١٢) وهي من أعمال الفنان المصري القديم قد أكد تفعيـل دور السـلوك القصدي في صياغاته من خلال المتغيرات الآتية:

١- إمتداد جسم الإله "نوت" بين الرأس والجزع حـتى يسـمح بامتـداد حركـة الزمـان بـين الغروب والشروق بين ابتلاع الشمس في الغروب وولادتها عند الشروق.

٢- وقوف الإله "نوت" على إطرافها الأربع – ساقيها وساعديها – وتزين جسدها بـالنجوم في خطوط موازية لحركة الخط الخارجي لجسدها لتأكيد دورها كإله للسماء.

٣- احتضان الإله "نوت" لكل مـن إله الأرض "جـب" ولإله الهـواء "شـو" الذي يفصـل بـين الأرض والسماء في صياغة لها خصوصية التشكيل تؤكد وضعه وكيانه ووظيفته.

من التجارب الفنية التي أجرتها الفنانة/ زينب السجيني في إحدى مراحلها الفنية التعامـل مع الدائرة كشكل هندسي والذي يوصف باسم الأشكال الهندسية حيث يسـتطيع الفنـان تقسـيم محيط الدائرة بداية من المثلث حتى معظم المضلعات الهندسية المتسـاوية والدائـرة لهـا تـاريخ في عمق فنون الثقافة الإسلامية حيث تعتبر وحدة قياس لكثير من المجالات الفنية كالخـط العـربي عن "أبن مقلة" و"البواب" كما اعتمد عليها الفنان في العصرـ الإسـلامي لمعظـم نظـم الزخـارف

الإسلامية العضوية والهندسية والمعمارية، واستطاعت الفنانة "زينب السجيني" إيجاد حلول بصرية تصميمية للدائرة كما في مجموعة الأشكال رقم (١٣) وإنتج الكثير من اللوحات التي تعتمد على كل من الأسس البنائية للشبكية المربعة القائمة والمائلة من المستوي الأفقي بـ ٤٥ درجة.

كما يوضح شكل رقم (١٤) ويوضح شكل (١٥) تصميماً زخرفياً كإحدى نتاج هذه التجربة الجمالية وبذلك نستطيع أن نصف هذا العمل الذي يعتمد على الأسلوب القصدي في كل من الاعتماد على الشكبية الهندسية المربعة وكذلك المفروكة كأساس بنائي فوق الشبكية المربعة للعمل ككل كما انها اعتمدت على جميع علاقات التماس بين الشكل الدائري وإجزائه من أربع وانصاف ثلاث ارباع الدائرة.

ويمكن القول أنه رغم استخدام الفنانة "زينب السجيني" للاشكال الهندسية الصارمة إليها أنها استطاعت تحقيق قيم التصميم الزخرفي الجمالية من إيقاعات بصرية وأتزان قائم على القانون الرياضي وكذلك الوحدة العضوية المنتشرة بصرياً في جميع أنحاء العمل.

توصيف العمل الفني:

أ- المقاس: ١٠٠سم× ١٠٠سم.

ب-الخامات: دوائر من خشب الموسكي مثبتة على خشب إبلاكاش.

جـ- تاريخ الإنتاج: ١٩٧٩م.

استخلاص المفردة التشكيلية:

اتخذت الفنانة إحدى المفردات الهندسية وهي شكل الدائرة كمنطلق تجريبي لإنتاج تصميمات معاصرة من خلال عدة ضوابط تشكيلية كما يلي:

- تناولت الفنانة شكل الدائرة بالتحليل القائم على القطرين الرأسي والأفقي لمعرفة الإمكانات التشكيلية لشكل الدائرة، فأنتجت مفردات تشكيلية، كما في الجدول رقم (١٣).
- جميع أقطار الدوائر المستخدمة ١٠سم.

استخلاص السلوك القصدي التي اعتمدت عليه الفنانة في بنائها التشكيلي من مداخل نظم الهندسيات الإسلامية:

- استثمرت الفنانة الشبكية المربعة كخطوط تأسيسة لبناء العمل الفني كما في شكل (١٤).
- أنشأت الفنانة الأساس الهندسي لوحدة المفروكة على الشبكية المربعة وذلك كأساس لتوزيع مفرداتها التشكيلية دون استخدام المفروكة كمفردة تشكيلية أخرى كما في شكل (١٥).
- استطاعت الفنانة من استخدامها لعلاقة التماس بين المفردات التشكيلية، التأكيد علاقات التبادل بين الأشكال والأرضيات.

وبالرغم من استخدام الفنانة لهذه الأشكال الهندسية الصارمة واستنادها إلي نسق هندسي رياضي يعود إلي فكرة الشبكيات الإسلامية إلا أنها استطاعت أن تبث بخبرتها قدراً كبيراً من شاعرية التنظيم، وذلك عن طريق تحريك مجاميع الأشكال في اتجاهات طائرة توحي بخفة الأوزان.

كما أن استثمار كل من الشبكية المربعة والأساس الهندسي لوحدة المفروكة لم يقف فقط عند حدود بناء اللوحة ووضع ضوابط تشكيلية تتحرك من خلالها بل الأمر يمتد إلي أكثر من ذلك، وهو تحقيق كل من النظم التبادلية بين الأشكال والأرضيات التي تحقق بدورها إيقاعاً بصرياً حركياً بصورة مباشرة.

ونري في اللوحة الزخرفية رقم (١٦)، للفنان "دياجو ريفيرا" D. Rivera بعنوان "إضراب الجيش عام ١٩٥٧م"، عملاً قائماً على السلوك القصدي هو الهدف الرئيسي من بناء العمل حيث

أنه لم يترك أي مساحة مكانية داخل العمل للعفوية أو الصدفة بل استطاع رسم وتصميم العمـل بأسلوب واقعي جداً من حيـث النسـب والتناسـب وتعبـيرات الوجـوه، الظـل والنـور والمنظـور والإحساس بالخامات البنائية في الملابس والأدوات والأسلحة وكذلك السيطرة على التكوين مـن خلال البوابة التي وضع فيها حوار كل الشخوص داخل العمل وهذا أن دل فإنما يدل على قصدية السلوك العقلي والفكري والأكاديمي للفنان، "دياجو ريفيرا".

البنية التلقائية لممارسة تصميم اللوحة الزخرفية:

يري "ارنولدهوسر" **أن التلقائية ليست سلعة تنتج بقدر ما هي نشاط يمارس** بتضـافر تلـك العبارة الرصينة مع مقولة "كاندنسكي" والتي تنص على أن العالم الخارجي يتحول عند الفنـان إلي انطباع ثم يجيء التعبير التلقائي أو الارتجالي واللاشعوري للتعبير عن هذا الانطباع نري بالفعل **أن التلقائية لا تتأتي صدفة أو فجأة، بل هي تأتي وسط انفعال المصمم بفكرة التصميم.**

وأثناء العمليات الإجرائية للتصميمات، ويؤكـد "سـاتر" على أن هنـاك وعيـاً تلقائيـاً تخيليـاً يكشف عن ذاته في فعل التآمل الانعكاسي، بمعـني أن المصـمم يظـل في حالـة تأمـل لموضـوع التصميم ذاته بداية في استغراقه لجزء من الزمن لكي يتعرف في تخطيطاته الأوليـة على الصـياغات التي سوف تكون عليها تصميماته، ومما يؤكد على أن الرؤيـة البصريـة للمصـمم ليسـت تـأملاً عقلياً أو منظوراً ذهنياً يكون سابقاً على العمل ذاته وإنما هي بمثابـة الاسـلوب الذي بـه يحمـل المصمم مشكلة تصميماته، وهـذا يعـني أن التفكـير البصري له دور أسـاسي في تتـابع الحـالات التلقائية للمصمم، وتعتبر الصور المتخيلة بخيال المصمم لا يمكن أن تحدد بـوعي بـرغم تخيلهـا فإنها تظهر وتختفى من تلقاء نفسها بحيث يكون الوعي سلبياً أمامه يلاحظه على نحـو مـا يظهـر

له، بينما يكون مرهونا بتلقائية الوعي، ويؤكد ما سبق ذكره ما جاء به "ميرلوبنتي" أن التعبيرات الجمالية الأولية فإنها تدرك لذاتها، وهي أولية لأنها لا تعبر عن فكرة مسبقة فليست هناك أفكار أو تصورات سابقة على تنفيذ العمل الفني، **فالفنان يكتشف أفكاره اثناء عمله وتنفيذه له.**

فالتلقائية، هي إحدى الحالات المسئولة عن حضور الدلالة التعبيرية أثناء تصميم وتنفيذ اللوحة الزخرفية، وتكسبها أبعاد جمالية جديدة والتقائية بهذا المعني تكون بمثابة لغة خاصة يعبر بها المصمم عما يراه أو يدركه حسياً بطريقة غير مباشرة، حيث تنتقل معظم تلك الأحاسيس والمشاعر الوجدانية إلي نسيج التصميم ذاته، وبهذا المعني أيضاً نجد المصمم يعبر عند لقائه بسطح اللوحة الزخرفية في معمل داخلي لذاته لا يمتلك مفتاحه سوي المصمم أثناء ممارسة نشاطه وبصيرته تفحص بين ثنايا ذاكرته البصرية ليواصل اكتشافه وتطوره دون أن يكون قادراً على أن يميز بين ما هو صادر عنه وما هو آت إليه من الأشياء.

وتوضح لنا أحد أعمال الفنان المصري القديم في لوحة رقم (١٧) حيث ترجع تلقائية هذا العمل للفنان المصري القديم في حرية التعبير والصياغة، حيث استطاع الفنان التعبير عن فكرة الأمومة والتي تمثلت في شكل رمزي لشجرة لها ثدي وزراع الأم لتضخ لبنها في فم وليدها، ولم يخضع الفنان لمفاهيم القصدية الواقعية بل ترك لخياله حرية التعبير في تلقائية، أما حرية وتلقائية الصياغة التصميمية فترجع لعفوية صياغة الشجرة والملك المتوفي رغم علمنا التام بقدرة الفنان المصري القديم على تقديم أبرع وأدق وأبلغ الصياغات وخاصة إذا كان الموضوع يتناول إحدى مراحل حياة أو ممات أحد الملوك، هذا النموذج يقدم لنا كيفية تعامل الفنان المصري القديم بتلقائية التعبير الصياغة رغم امتلاكه القصدية في معظم أعماله.

وفي الشكل رقم (١٨)، استطاع الفنان "جان بول" أن يكون السلوك التلقائي والخبرة المتميزة من إنتاج هذا العمل حيث استطاع من خلال القاء الألوان بالرش أو الدفع أو اللمس بالأدوات المتنوعة ليمنح هذه اللوحة كل الصياغات الجمالية والتوهج اللوني البصري بتلقائية شديدة لها خفة التناغم والحرية في إنتاج هذا العمل.

تضافر كل من البنية القصدية والتلقائية في تصميم اللوحة الزخرفية:

بعد عرض كل من مفهوم القصدية والتقائية ودور كل منهما في بنية سلوك المصمم أثناء الممارسة العملية لتصميم اللوحة الزخرفية، نجد أن لا انفصال بينهم رغم وجود أعمال للمصممين تؤكد وجود كليهما معاً، إلا أن المؤلف وجد الكثير من الأعمال التي تتناول النوعين من السلوك القصدي والتلقائى كل منهما متضافراً مع الآخرين، فعندما يكون المصمم بإذاء سطح اللوحة الزخرفية، فهو أمام تجربة جمالية من نوع خاص من أجل الاستغراق، في حالة تنشط فيها الذاكرة البصرية للتأمل بهدف إحداث وتفعيل دور العقل واستدعاء الخبرات السابقة إلي أن يصل إلي حالة أخرى هي حالة العزلة مع النفس أمام سطح اللوحة، وكأنه قد تحول إلي عالم جمالي قائم بذاته وبعد لحظات تأمليية أخرى بقصد تناوله الشكل التخطيطي والظاهر على سطح التصميم المتحقق أمام العين يتم الاستعانة مرة أخرى بالخبرات الحدسية المباشرة وربط موضوع اللوحة بالإحساس والتأمل الجمالي والوجداني حتى يتجلي بوضوح فيعيد المصمم إلي حالات من الوعي القصدي والشعور باليقظة مرتدياً ثوب التقمص الوجداني تلك الحالة الجمالية التي تقضي على آخر حاجز يفصل فيها المصمم الحياة الوجدانية عن الحياة العقلية فلا يصبح السلوك القصدي من جهة والسلوك التلقائي من جهة، بل تصبح هناك معرفة مفعمة ويتم صلح المصم مع نفسه ويتهيأ له التوافق الحقيقي مع معطيات اللوحة الزخرفية التي يقوم بتنفيذها وإخراجها في وحدة زمنية مفتوحة تغلق حسب الوصول إلي الحلول الجمالية التي يهدف إلي تحققها المصمم.

ومما يؤكد تضافر وعضوية كل أفعال السلوك القصدي وعفوية السلوك التلقائي أثناء العمليات الإجرائية التي يقوم بها المصمم ما جاء به "شوبنهور" في أحد دراساته، حيث قال "أن الفن ليس إدراكاً محضاً أو نظراً خالصاً، بل هو عمل تنهض به اليد، وتحققه الأدوات ويوجهه النشاط الإرادي وتتحكم فيه قواعد الصنعة وتعاون على أنجاز ملكات نفسية عديدة ليس أدناها الذاكرة والذكاء والخيال.

وبتحليل محتوي الدلالة اللفظية لمقولة "شوبنهور" نجد أفعالاً خاصة بالقصد وهي اليد والأدوات وقواعد الصنعة والنشاط الإرادي وأفعال خاصة بالتلقائية وهي تفعيل دور الذكاء والذاكرة والخيال.

أن عين المصمم المتأملة تمتلك القدرة على التفاعل مع موضوع التصميم من خلال مشاركة التفكير البصري الذي لا يتحول إلي وجود مادي إلا عندما يضع المصمم لرموز والخطوط والألوان على السطح المحسوس للتصميم الزخرفي ومن خلال تفعيل وتضافر كل من العمليات القصدية والتلقائية يخرج العديد من الحلول والصياغات التي تقع تحت دائرة النقد والتقييم المستمر من المصمم لذاته المتحققة في التصميم، بمعني أنه يقوم بإحداثي فعل "Action" وبتعدد سلوك الوعي واللاوعي والفعل وإجراء عمليات التباديل والتوافيق تصبح مجموعة الافعال القصدية تعبر عن نسيج الوعي القصدي لأن الوعي القصدي للمصمم يتحد ويتواجد مع ذاته الفاعلة في نفس اللحظة وتعتبر تلك العمليات الإجرائية في حالة الديمومة المتشابكة، وفي هذا الصدد يؤكد "باش Bich" على أن الفن إنما هو المملكة التي يتحقق فيها التوافق بين عالم الوجدان وعالم العقل، أي التوافق بين القصدية والتقائية، ويستطرد "باش" ويقول أن التأمل الجمالي هو حالة من حالات المشاركة الصوفية التي يتم فيها الاتحاد بين الروح والعقل، وهذا أن دل فإنما يدل على تضافر كل من دور السلوك القصدي والتلقائي في عقل وإرادة ووجدان وحرية المصمم أثناء العمليات الإجرائية للتصميم.

ومن الفنانين الذين تضح في أعماله تلك الحالة التي تتوافق فيها كل من السلوك القصدي والتلقائي أعمال لكل من "بيكاسو" والفنان "دومانوفسكي" وغيرهم كثيرين. فإذا أمعنا النظر والتأمل في لوحة "الجرنيكا" رقم (١٩)، نجد أن الفنان قد وظف كامل الطاقة الإبداعية لديه من خلال منظور قصدي وتلقائي في أن واحد، حيث استطاع من خلال المضمون الماساوي لهذا العمل أن يقدم صياغات تشكيلية لعناصر متنوعة تؤكد الدلالة التعبيرية لموضوع اللوحة وهو الحرب الغاشمة على قرية "جرنيكا" باسبانيا وقصد إبراز تلك المضامين أيضاً بتفتيت مقصود لتلك المفردات المتمثلة في أزرع وأرجل ووجوه وبقايا الأشياء والأضواء كما قصد تأكيد تلك المضامين من خلال اختياره لعنصر اللون الأسود ودرجاته وملامسه، فأكد "بيكاسو" قصدية التكوين والصياغة والتلوين، أما تلقائية الفنان في هذا العمل، فيمكن أدراكها من خلال عناصر حسية مرتبطة بالمشاعر والإحاسيس الإنسانية والتي كان لها أثر مباشر نحو قصدية الصياغة والتشكيل وتلقائية التعبير وحرية التكوين، حيث ترك الفنان لنفسه اختيار المقاطع والنسب في كل عنصر من العناصر التي تجسد الرؤوس الآدمية المحترقة في حالة فزع شديد نتيجة الواقعية المأساوية فاستغاثت النساء وصرخ الرجال وسمع صهيل الجواد في فزع بشكل منشور على طول وعرض اللوحة ليؤكد الدلالة الوحشية للحرب، كل هذه الحلول والصياغات رغم قصديتها، إلا أن تلقائية التوزيع وحرية التعبير وتوهج الفنان وتدفق مشاعره الداخلية حركت فيه العمل بشكل عفوي وتلقائي.

وبهذا استطاع "بيكاسو" في هذا العمل تفعيل دور كل من القصدية والتقائية في آن واحد، حيث قدم صياغة أسلوبيه تصميمية موازية للمعاني والمضامين التعبيرية في تضافر له صفة البلاغة الجمالية.

الفنان "**عبد الرحمن النشار**" من الفنانين الذين أتخذوا منطلقاً جمالياً في آخر مراحله التصويرية وهي جماليات العلاقات العضوية الهندسية واستطاع بصبر وتأني تحقيق نتائج جمالية تعتمد على كل من السلوك القصدي والعفوي التلقائي في آن واحد.

ويذكر الفنان "عبد الرحمن النشار" أن هناك معاني يحاول تحقيقها في أعماله وهي السكنية واللانهائية والمحدود الذي يعطي اللامحدود، وذلك بهدف تحقيق الحس الصوفي الإسلامي من خلال الأشكال العضوية والتي تتصف بالتلقائية والمفردات الهندسية التي تعتمد في تصميمها على السلوك القصدي ويؤكد الفنان على أن كل تلك المعاني الصوفية هي من الأسباب التي تقف وراء استمرارية نظم الهندسيات الإسلامية حتى الآن.

وبتحليل محتوي إحدى أعمال الفنان "عبد الرحمن النشار رقم (٢٠)، عرض السلوك القصدي فيما يلي:

استخلاص المفردات التشكيلية:

صمم الفنان "عبد الرحمن النشار" أسطح مفرداته التشكيلية المجسمة على أسس من الشبكية المربعة القائمة والمائلة ويتضح ذلك في مجموعة المفردات التشكيلية في شكل (٢١).

ولكن هناك عدة متغيرات تشكيلية وضعها الفنان لإنشاء العمل الفني المختار للتحليل وهي كالآتي:

أ-من حيث مساحة سطح المفردات المجسمة:

كما في مجموعة المجسمات بالجدول رقم (٢٢)

ففي (أ) مساحة سطح المجسم الأول ١٥× ١٥سم.

وفي (ب) مساحة سطح المجسم الثاني ١٥×٣٠سم.

وفي (ج) مساحة سطح المجسم الثالث ٣٠×٣٠سم.

ب- من حيث ارتفاع المجسمات:

كما في مجموعة الأشكال بجدول رقم (٢٣)

ففي الصف الأول أفقياً كمثال:

إذا كان أحد الجوانب ٩سم يكون الجانب الآخر ٧سم.

إذا كان أحد الجوانب ٧سم يكون الجانب الآخر ٥سم.

إذا كان أحج الجوانب ٥سم يكون الجانب الآخر ٣سم.

ج- من حيث توتر سطح المجسمات:

يتحقق التوتر في سطوح المجسمات التي يستخدمها الفنان في تصميم لوحاته يهدف تحقيق الوحدة العضوية بين الأشكال الهندسية والأشكال العضوية (٢٤، ٢٥، ٢٦، ٢٧).

ففي المجسم (٢٤) تظهر الخطوط الهندسية أكثر حدة منها في كل من المجسمين (٢٥)، (٢٦) رغم اشتراكها في تصميم واحد، وذلك لآن الفنان أحدث توتراً بسطح المجسمين (٢٥، ٢٦)، وفي المجسم (٢٥) أكسب السطح خاصية التحديب (محدب) وفي المجسم (٢٦) أكسب السطح خاصية التقعير (مقعر) وفي المجسم (٢٧) اكسب السطح خاصية التموج (نصف مقعر، نصف مموج) ورغم هندسية الخطوط إلا أنها تعكس حساً عضوياً لأنها تكتسب صفة السطح المرسومة عليه، وهذه هي إحدي محاولات الفنان لتأكيد وتحقيق الوحدة العضوية بين الأشكال الهندسية والأشكال العضوية.

استخلاص السلوك القصدي الذي اعتمد الفنان عليه في بناء عمله التشكيلي من مداخل نظم الهندسيات الإسلامية:

- استثمر الفنان "عبد الرحمن النشار" الشبكيات الهندسية البسيطة في تصميم كل من مفرداته الهندسية والعمل الفني ككل فيوضح شكل (٢٨) الأساس الهندسي لتصميم مفرداته وهو الشبكية المربعة القائمة والمائلة.
- استطاع الفنان استثمار علاقتي التماس والتراكب كعلاقات تشكيلية بين مفرداته الهندسية.

وفي لوحة الفنان "عبد الرحمن النشار" نجد أن أحداث التوتر في سطح اللوحة والذي جاء في هيئة (محدب ومقعر) لأجزائها قد أدي إلي وجود بعد ثالث حقيقي يدركه المشاهد مائلاً أمامه ولا يحسه فقط.

ومن حيث استخدام الشكبية المربعة القائمة والمائلة فقد نتج عن ذلك نوع من التعادل بين المحاور الأفقية والرأسية من جهة والمحاور المائلة من جهة أخرى، وهذا التعادل ساعد في تأكيد جو (السكينة) هذا الجو النفسي والوجداني الذي يسعي الفنان إلي تحقيقه كأحد المعاني التي يستلهمها من الفن الإسلامي.

أما السلوك التلقائي الذي سلكه الفنان عبد الرحمن النشار هو توالد الأشكال العضوية كل منهم من الآخر والذي استمده من دراساته المتأنية لمجموعات الأشياء الذي كان يحتفظ بها في مرسمه من الزلط والمحار البحري وبعض من الأجزاء للأشجار المتحجرة والأصداف والقواقع، وبذلك جمع الفنان بين السلوك الهندسي قصدياً والسلوك العضوي تلقائياً.

والسلوك القصدي يعتمد على كل من الجانب الذاتي للمصمم، أي الفعل الذي يقوم به المصمم نحو موضوع التصميم والجانب الموضوعي للتصميم وهو الموضوع المشار إليه من خلال فعل المصمم، أما

الجانب الآخر وهو السلوك التلقائي والذي يعتمد على حالة المشاعر والأحاسيس وتدفق أفكار المصمم أمام سطح التصميم فيحدث التفاعل بين كل عناصر السلوكيات وتتكون وحدة الخبرات الحيوية المتفاعلة لموضوع اللوحة الزخرفية مما يؤدي إلي إنتاج اللوحة الزخرفية وهذه السلوكيات الإجرائية لا تكون منفصلة عن بعضها، بل هي في حالة تضافر منسوج في عل ووجدان المصمم:

وفي نهاية الأمر نستطيع أن نخلص إلي أن هناك أسس بنائية عند مواجهة المصمم سطح اللوحة الزخرفية كما سبق أن شرحنا وكذلك هناك أساليب يسلكها المصمم أثناء العمليات الإجرائية لتصميم اللوحة الزخرفية وهي:

١- لوحات زخرفية قائمة على السلوك القصدي.

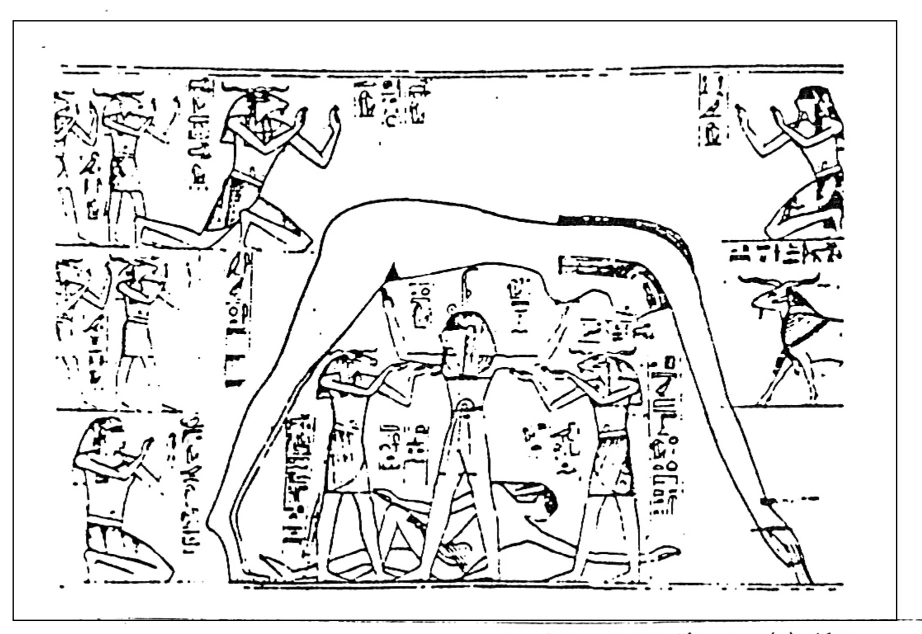
٢- لوحات زخرفية قائمة على السلوك التلقائي.

٣- لوحات زخرفية قائمة على تضافر كل من السلوك القصدي والتقائي معاً.



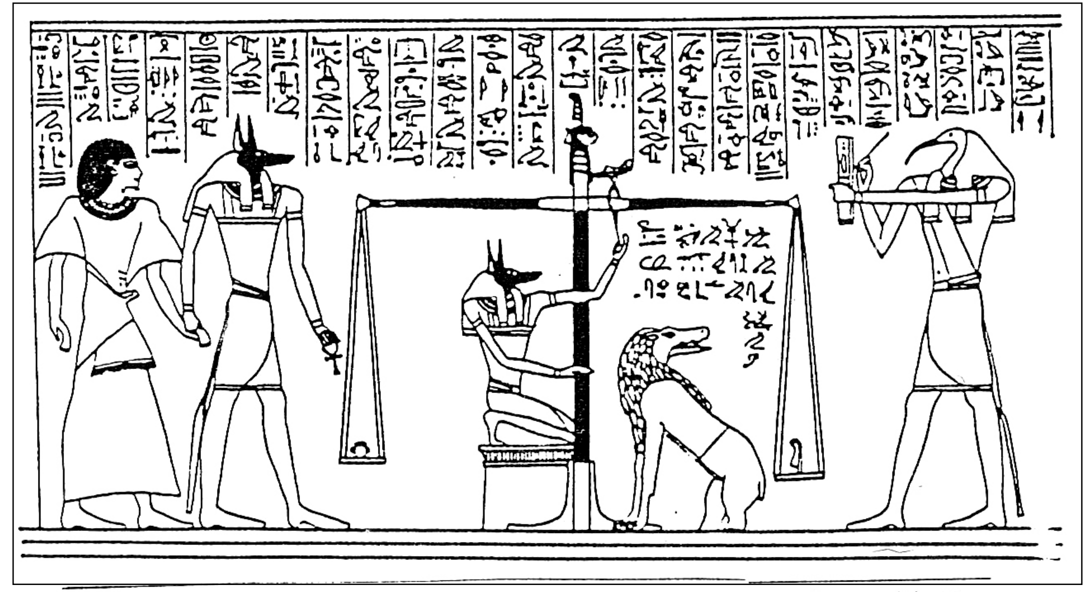
شكل (١) يوضح أثرعنصر الزمان على الفنون الهندية حيث يعتقدون ان الزمن دائرى. فمعظم أعمالهم يكون اطارها الخارجى دائرى الشكل أيضاً.   أيضاً

عن سيزا قاسم : «القراءة فى التصوير والأدب» بحث منشور فى مؤتمر بينالى القاهرة الدولى الرابع بعنوان حول قضايا مصطلحات الفن ١٩٩٢.



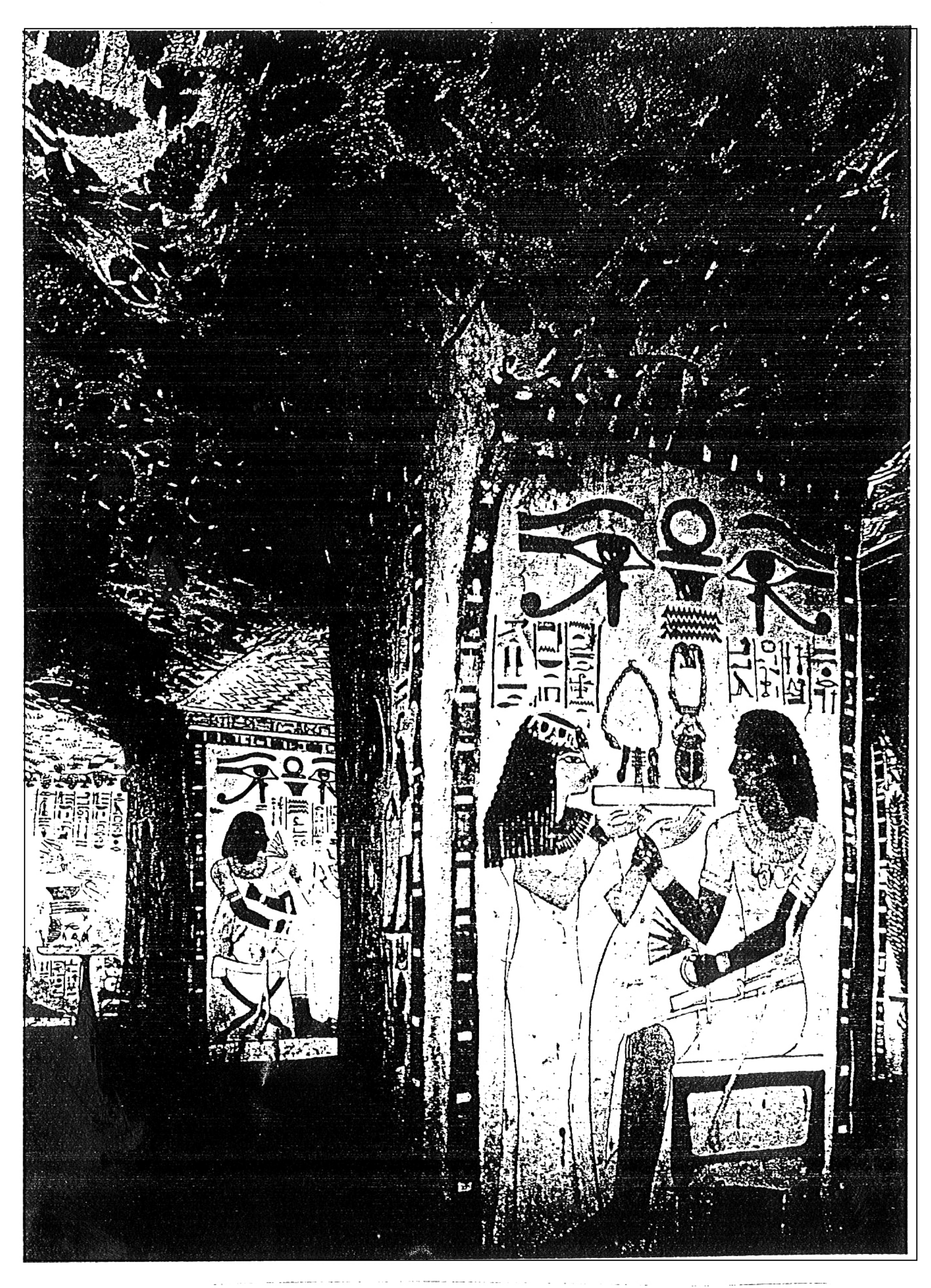
شكل (٢) يوضح أثر المضامين الأيديولوجية على تصور الكون فى الفن المصرى القديم

عن كولون ولسون. الزمان عبر التاريخ. مرجع سابق.



شكل (٣) يوضح أثر المضامين الايديولوجية على تصور الحياة فى العالم الاخر ومحاسبة الموتى.

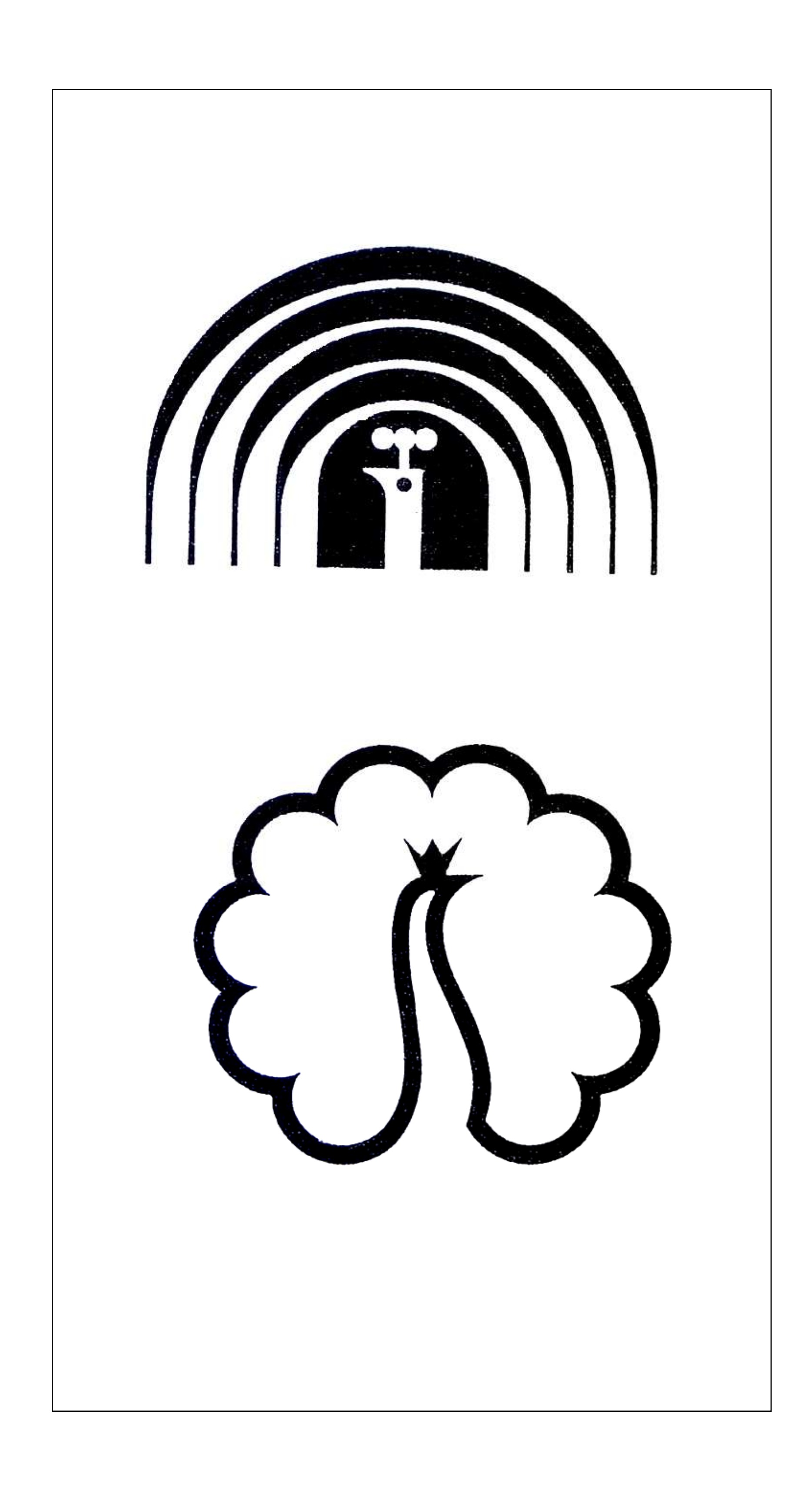
عن Richard H. Wilkinson : I. B. D

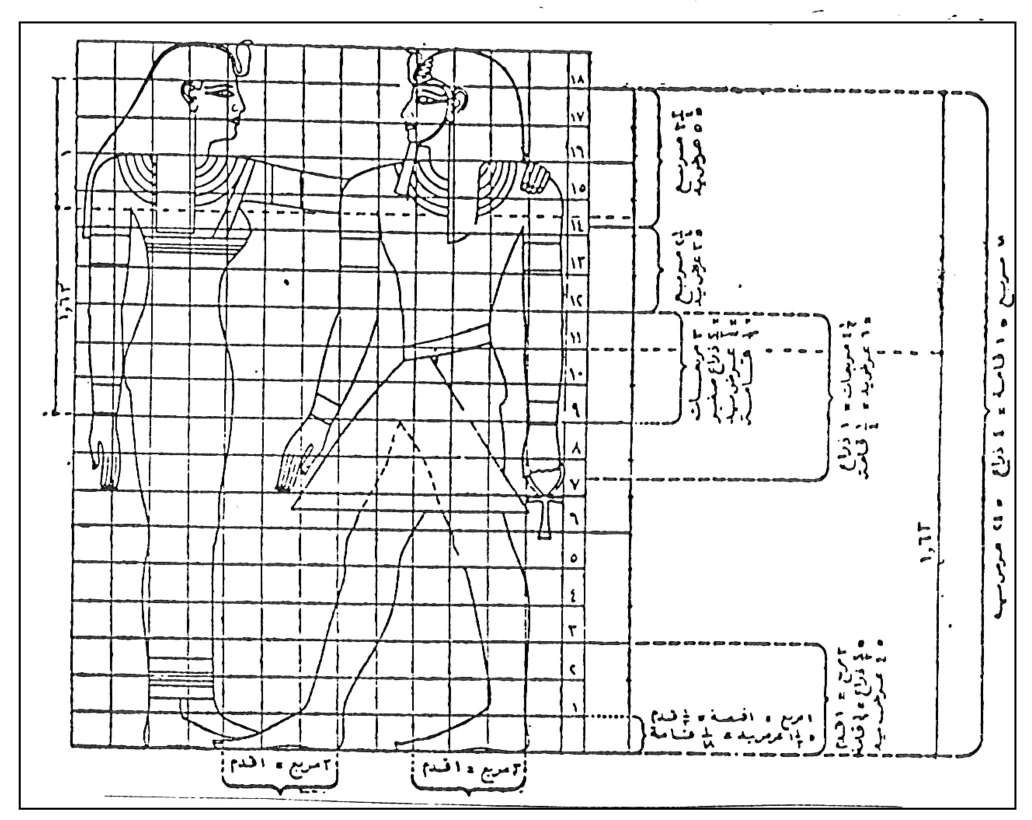


شكل (٤) يوضح علاقة الصياغات التشكيلية بالمضامين الايدلوجية والتقنيات وذلك فى السقف «عناقيد العنب»

مقبرة سنفرو، وادى الملوك الاقصر.

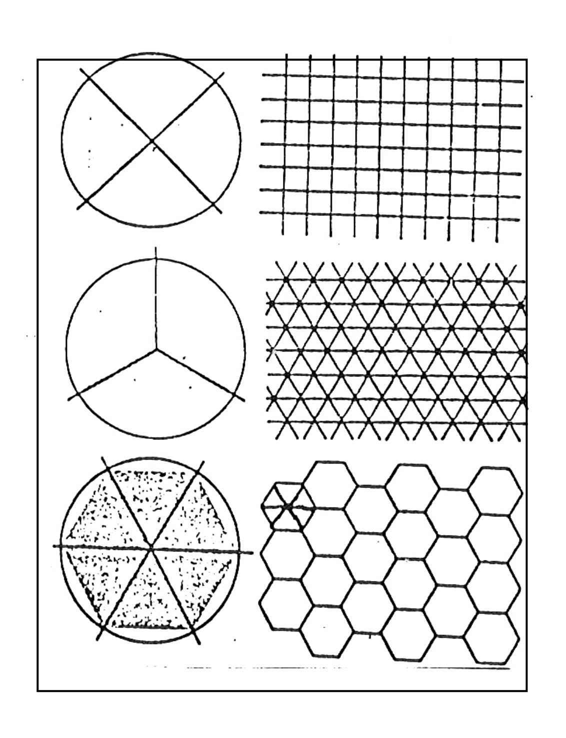
عن جان بوبوت. مرجع سابق.

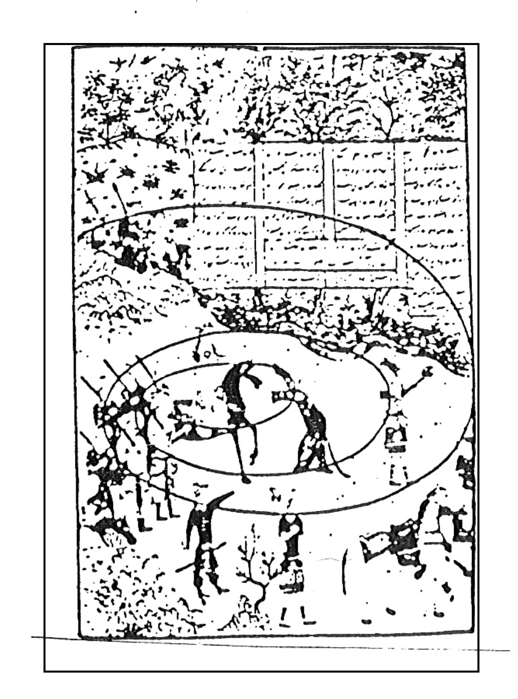


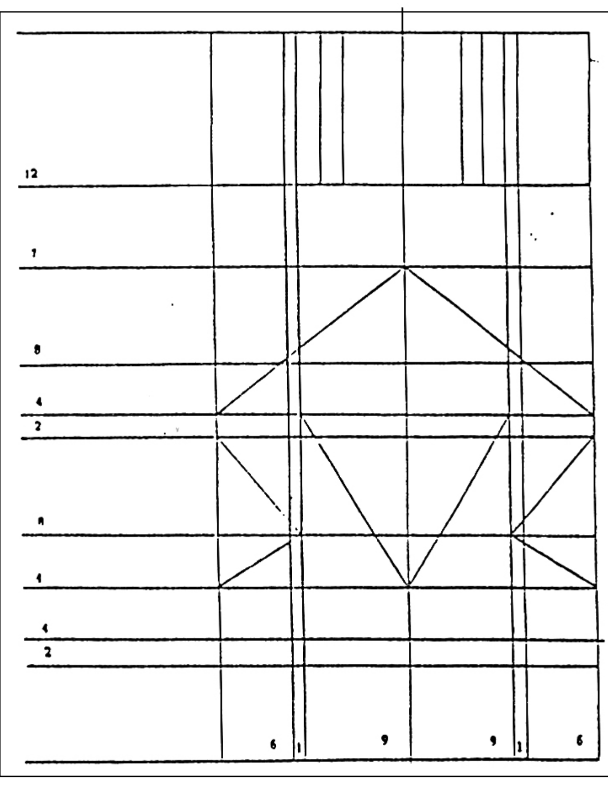


شكل (٧) الاساس البنائى للتصميم الزخرفى فى الفن المصرى القديم وهو الشبكية المربعة.

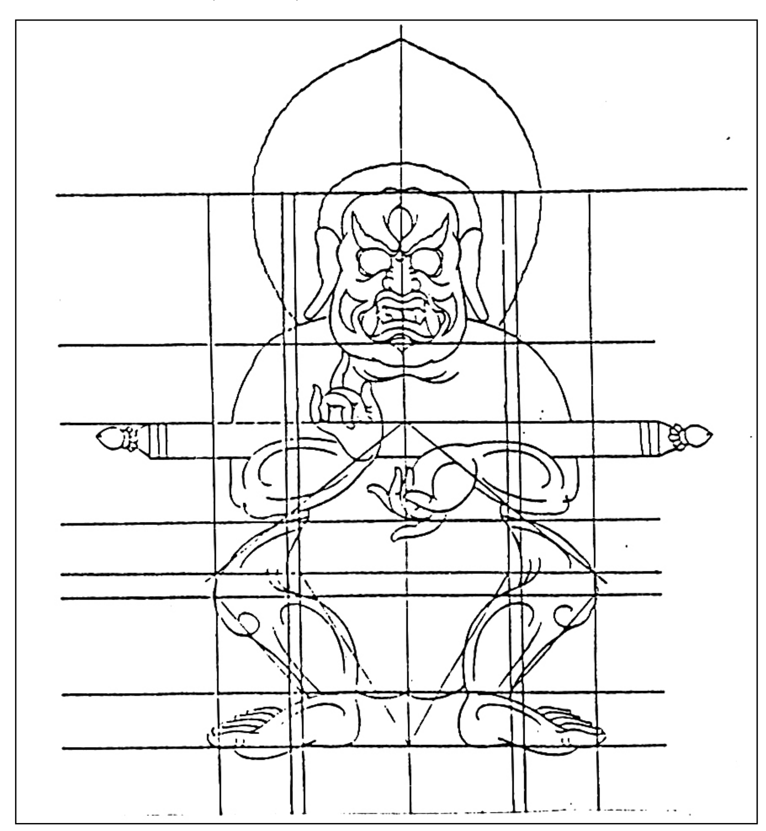
- عن عبد الفتاح رياض، مرجع سابق.



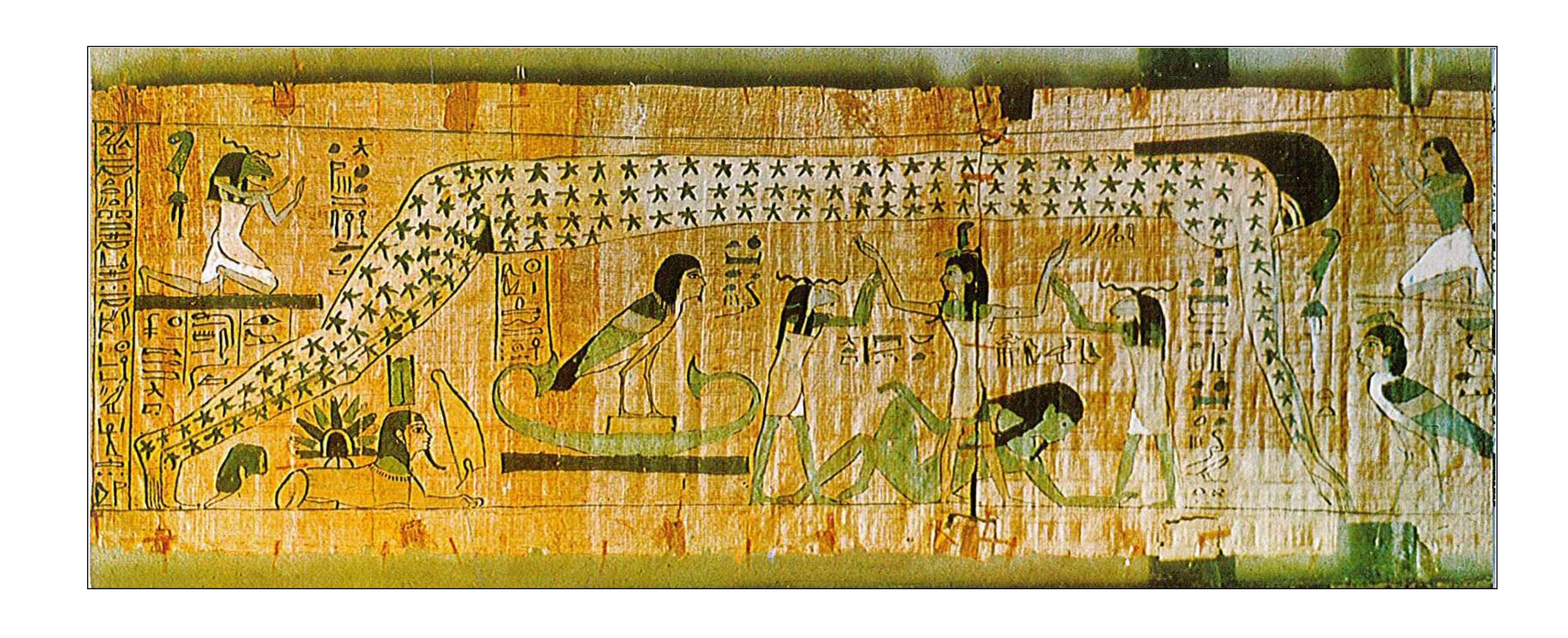




شكل (١٠– أ)

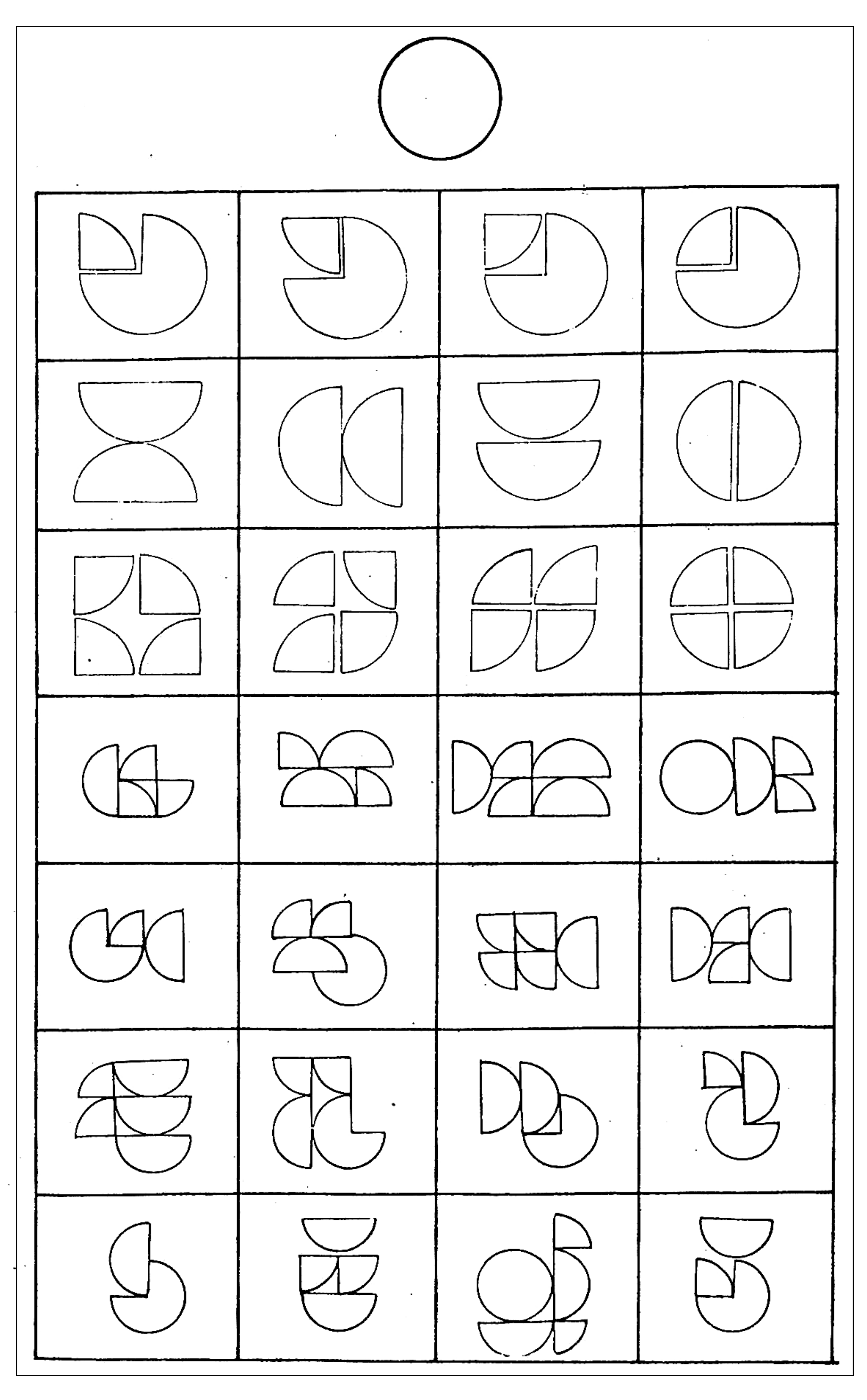


شكل (١٠– ب) الأساس البنائي لإحدى
الفنون الزخرفية الهندية عن سيزا قاسم

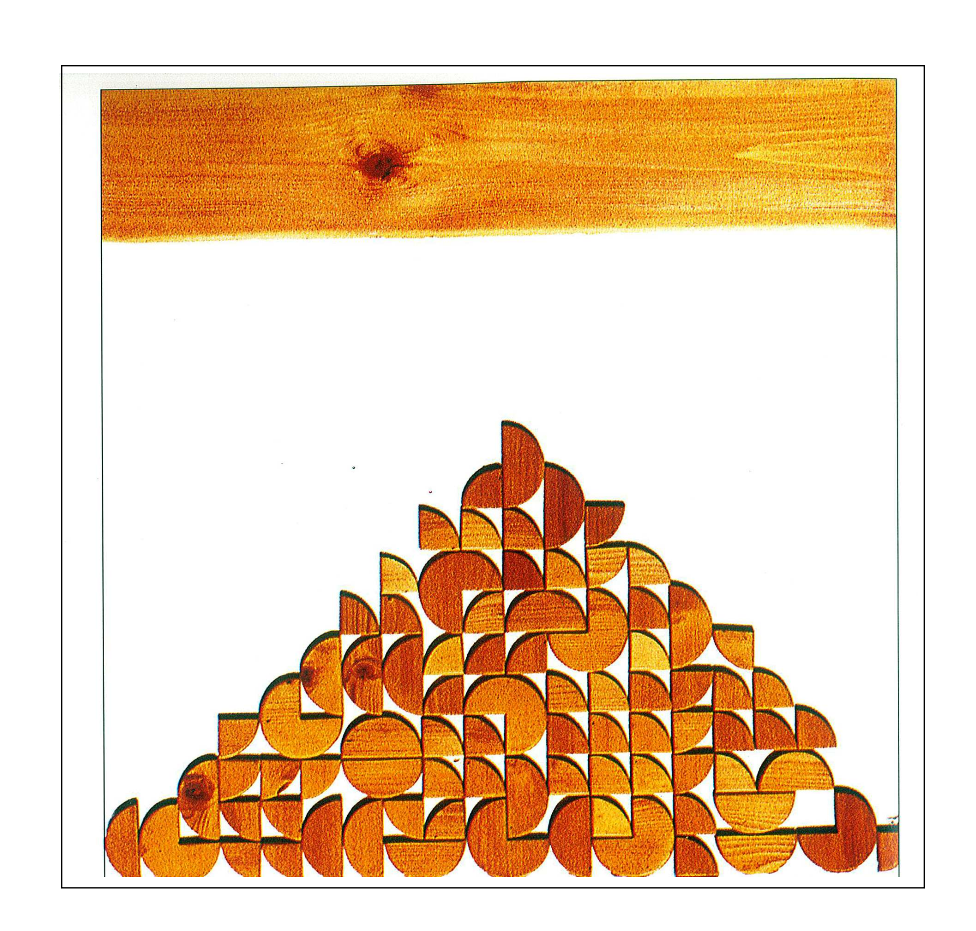


لوحة رقم (١٢) تمثل إله السماء "نوت" في هيئة امرأة تنحي على زوجها "جب" إله الأرض وهي تلد الشمس كل يوم ثم تبتلعها

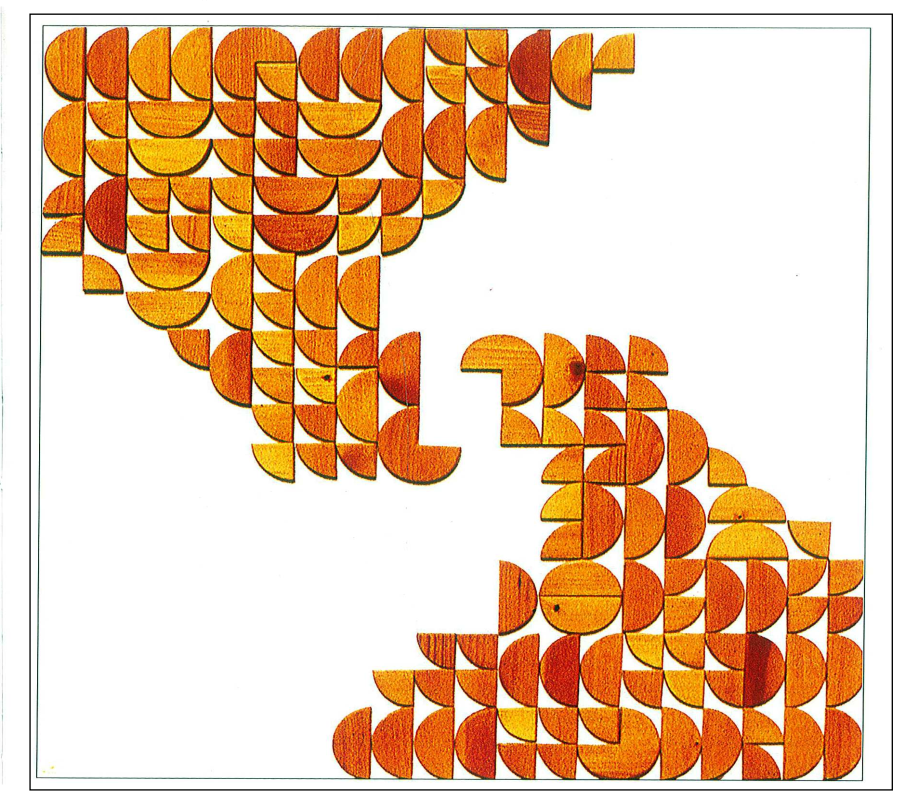
عن أريك هورتونج - وادي الملوك



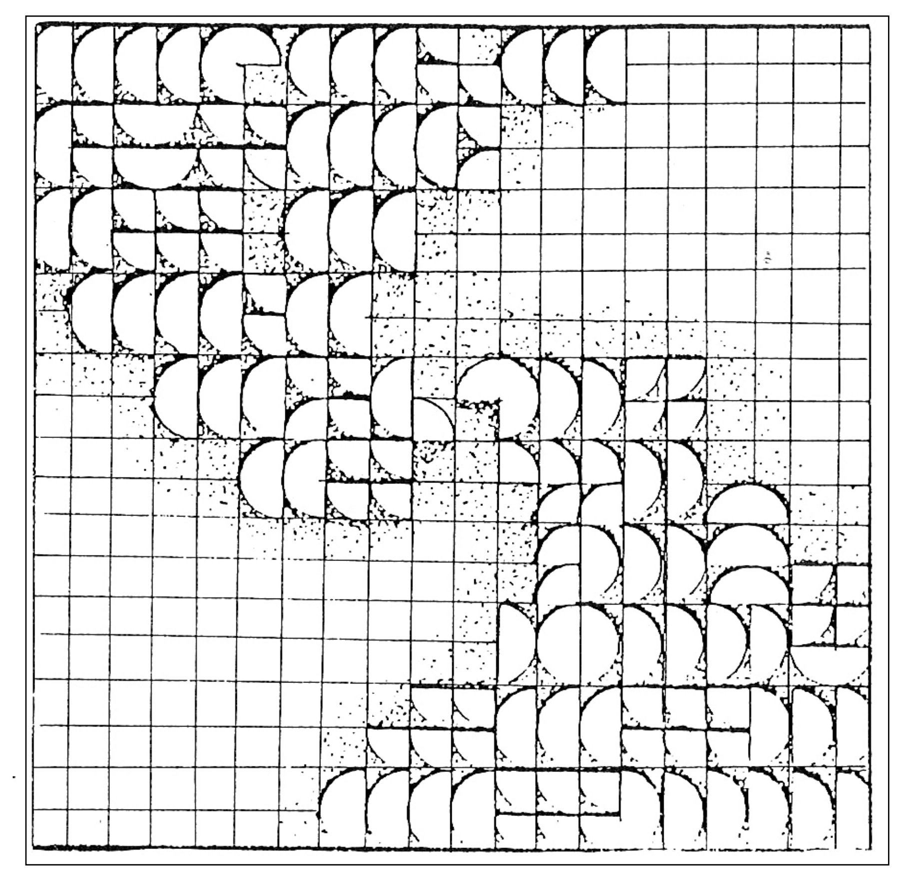
شكل رقم (١٣) أبجدية الفنانة "زينب السجيني" للدائرة الهندسية



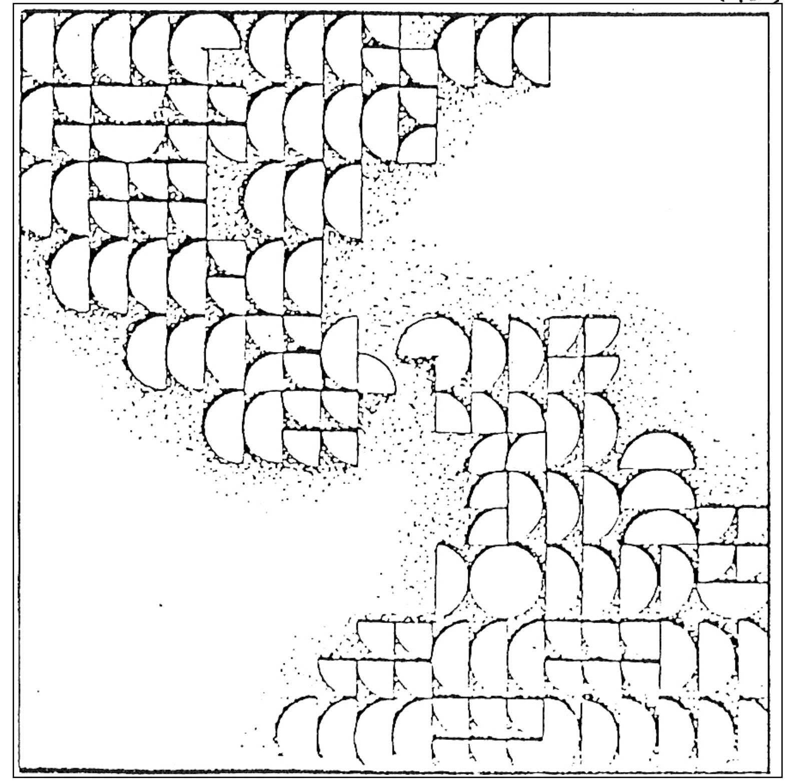
شكل (١٤) أحد أعمال الفنانة زينب السجيني



شكل (١٥) أحد أعمال الفنانة "زينب السجيني"



شكل (١٦) يوضح الأساس الهندسي للعمل الفني وهو الشبكية المربعة



شكل (١٧) أحد أعمال الفنانة "زينب السجيني"

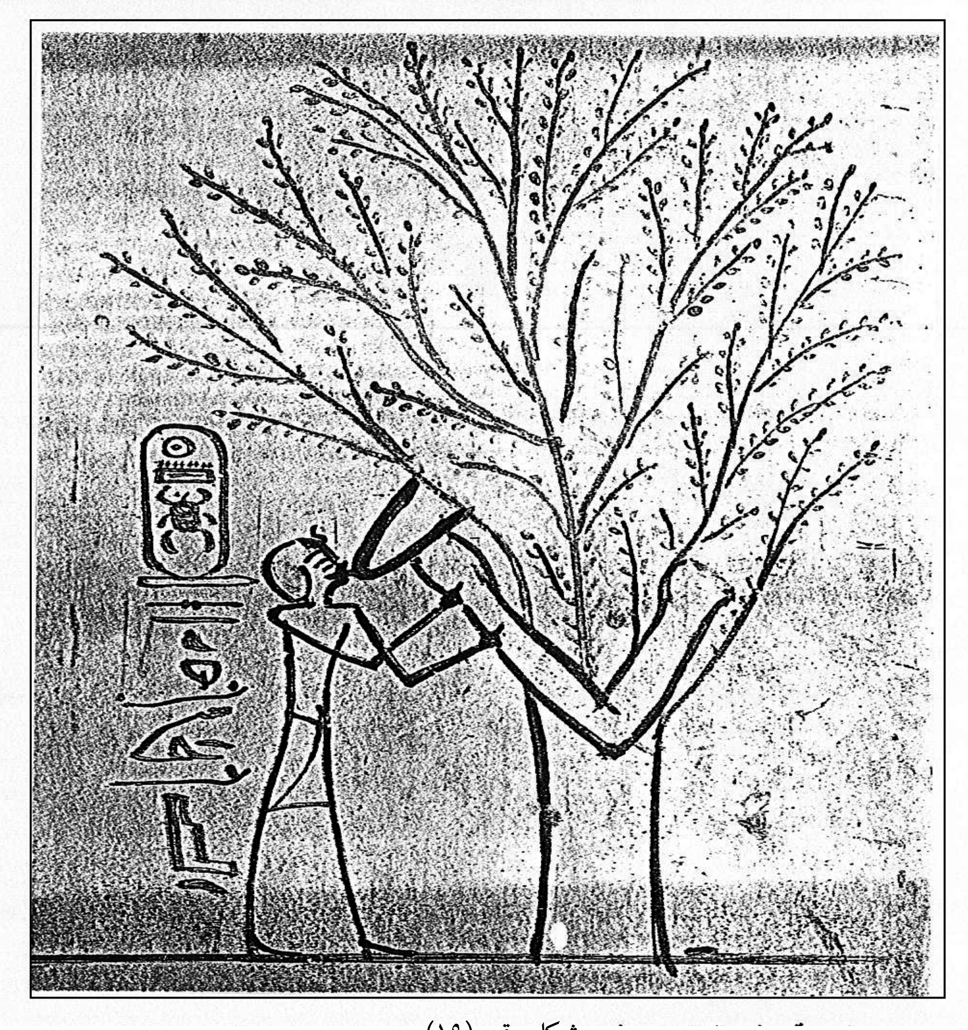


شكل رقم (١٨)

لوحة زخرفية جدارية للفنان (دياجو ريفيرا) "Diago Rivera"

٢٠٣×٣٩٨سم بعنوان اضراب الجيش عام ١٩٥٧م

تقنيات وزارة التعليم المكسيكي – المكسيك – خامات متنوعة



شكل رقم (١٩)

لوحة الربة الشجرة مرسومة على عمود في غرفة الدفن بمقبرة "تحتمس الثالث"، وهي تقدم ثديها للملك المتوفي وتقرأ العلامة الهيروغليفية



شكل رقم (٢٠)

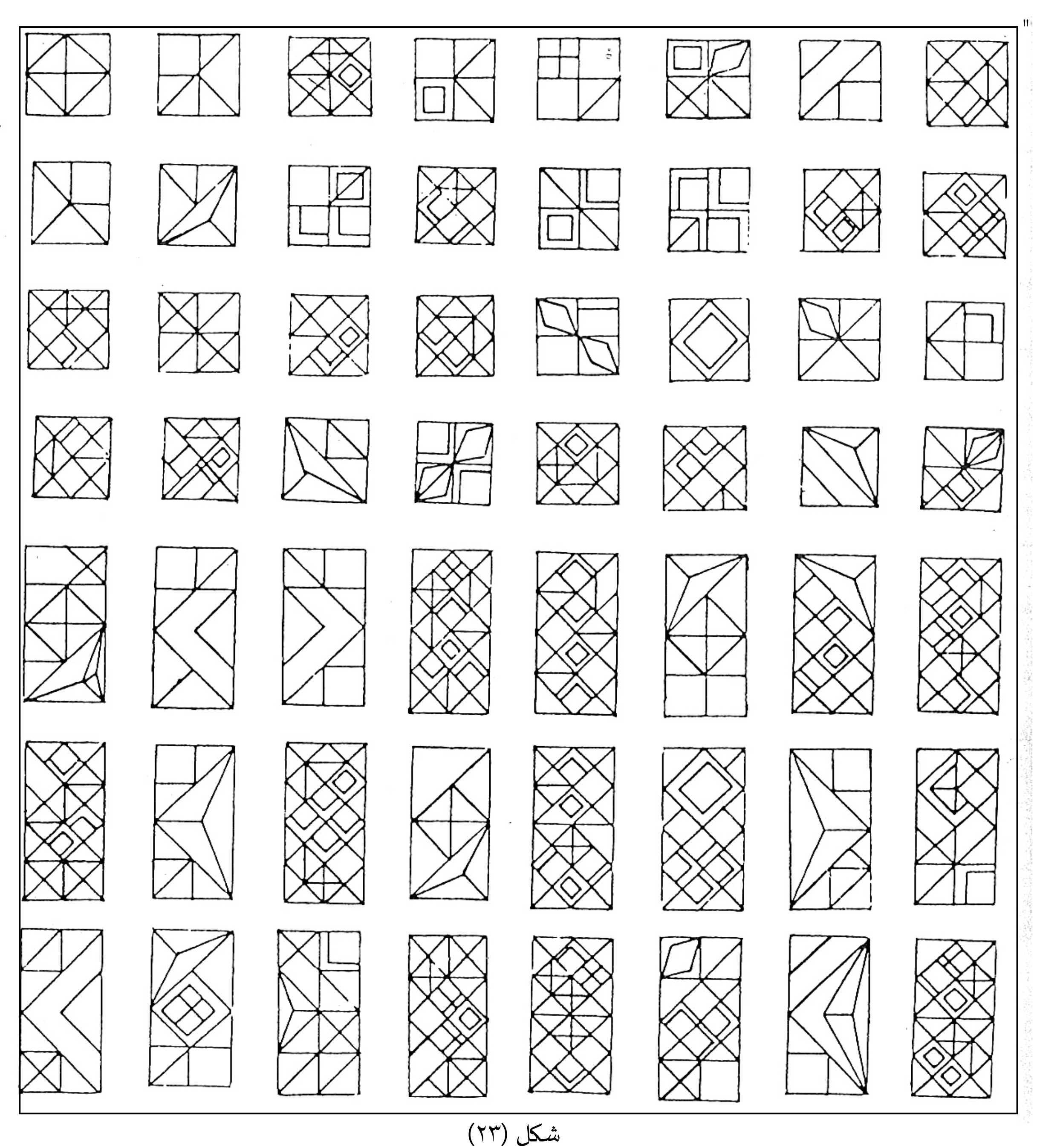
لوحة للفنان (جان بول روبلا Jean paul Riopelle)

بعنوان (التجريد البرتقالي) ٩٧×١٩٥سم، زيت على توال

مقتنيات خاصة، عن She ٢٠th- century Art Book

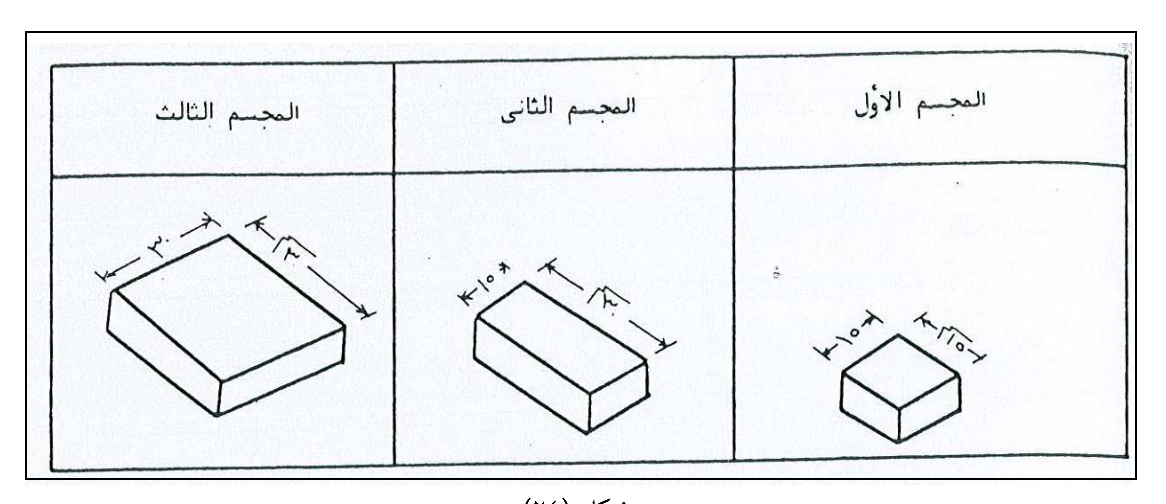


شكل (٢٢)
أحد أعمال الفنان "عبد الرحمن النشار"
إنتاج: ١٩٨٧م، ٢٢٥× ٢٢٥سم
ألوان زيتية على توال مثبت على إبلاكاش
اسم العمل الفني – ملحمة الكون رقم (١)



شكل (٢٣)

أحد أبجديات الفنان "عبد الرحمن النشار

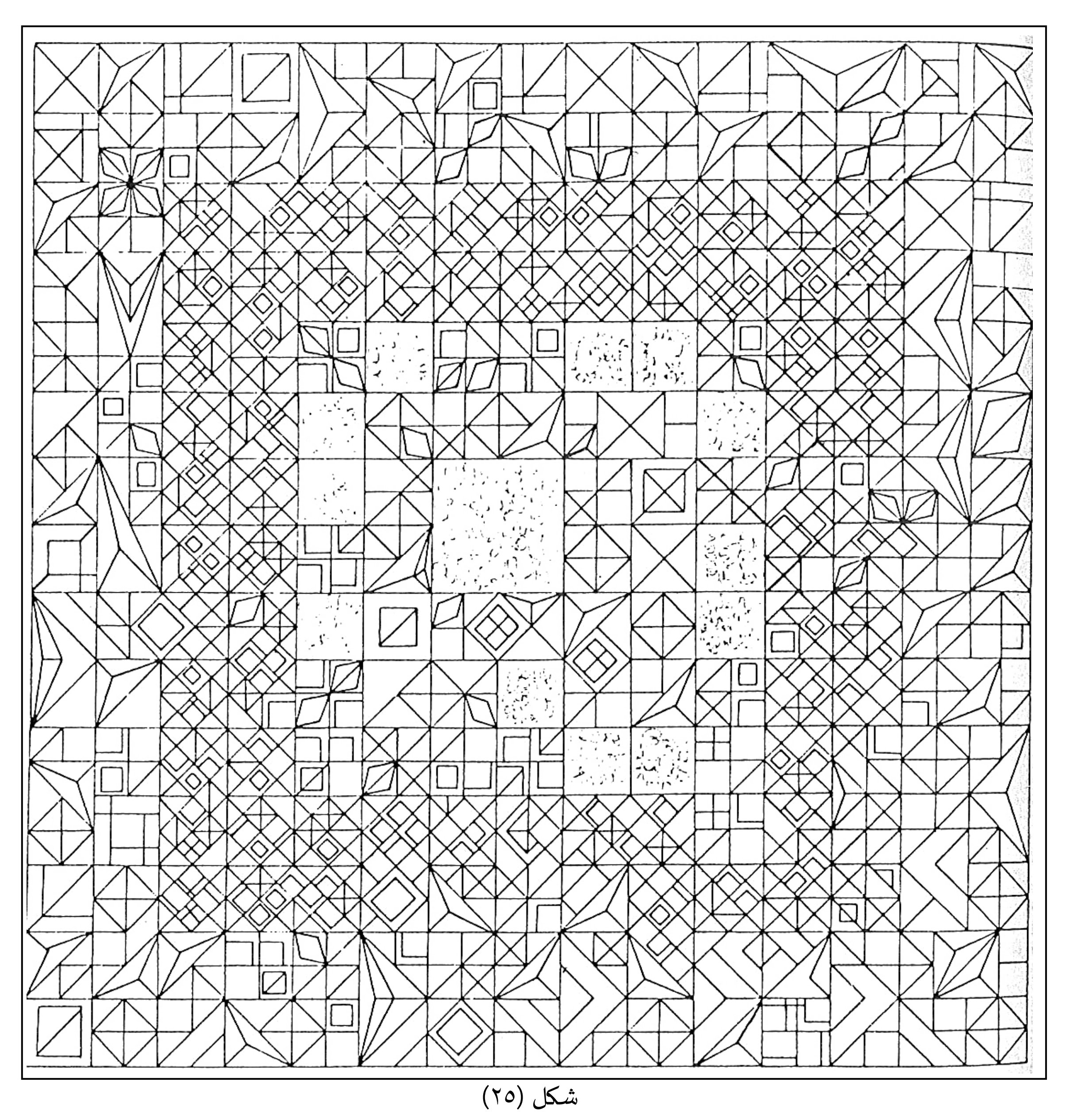


شكل (٢٤)

جدول مقاسات المجسمات الثلاثة

	الارتفاع الأول	الارتفاع الثانى	الارتفاع الثالث
م	٩ ٧	٧ ٥	٥ ٢
ب	٩ ٧	٧ ٥	٥ ٢
حـ	٩ ٧	٧ ٥	٥ ٢
ء	٩ ٧	٧ ٥	٥ ٢

(٢٤) (٢٥) (٢٦) (٢٧)



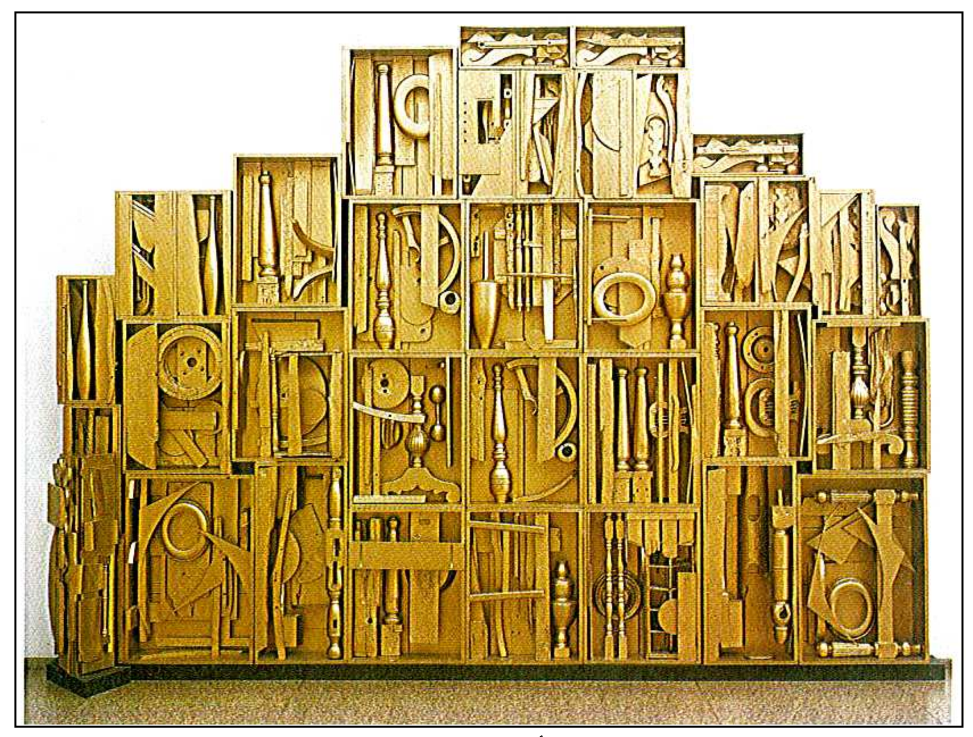
شكل (٢٥)

الأساس الهندسي للعمل الفني وهو الشبكية المربعة القائمة والمائلة

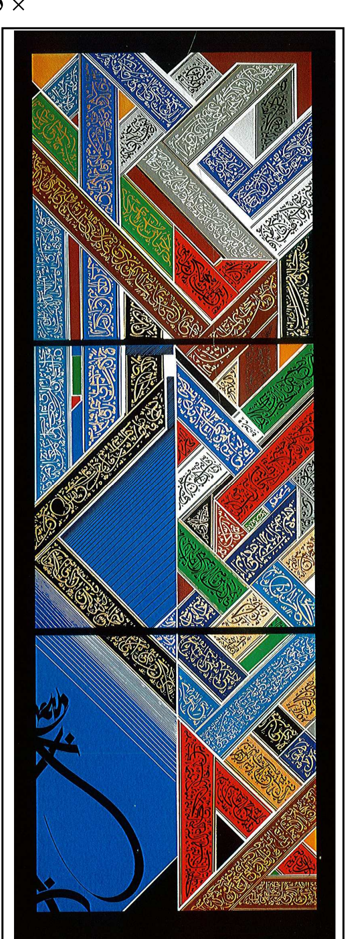
مقاس اللوحة: ٢٢٥سم× ٢٢٥سم مكونة من تسعة مربعات كل مربع ٧٥×٧٥سم

نوع اللوحة: زيت على توال مشدود على مجسمات خشبية مختلفة المقاسات ١٥×١٥سم

١٥×٣٠سم، ٣٠×٣٠سم



شكل رقم (٢٦) لويس نفلسون Louise Nevelson – أخشاب جاهزة الصنع – الوان ذهبيه – المقاس ٣٢٣ × ٤٤٥,٥ × ٥٥ سم محفوظة في متحف كولون المانيا



شكل رقم (٢٧) نجا المهدواي توضح السلوك القصدي في بناء العمل عن – مجلة فكر فن الالمانية

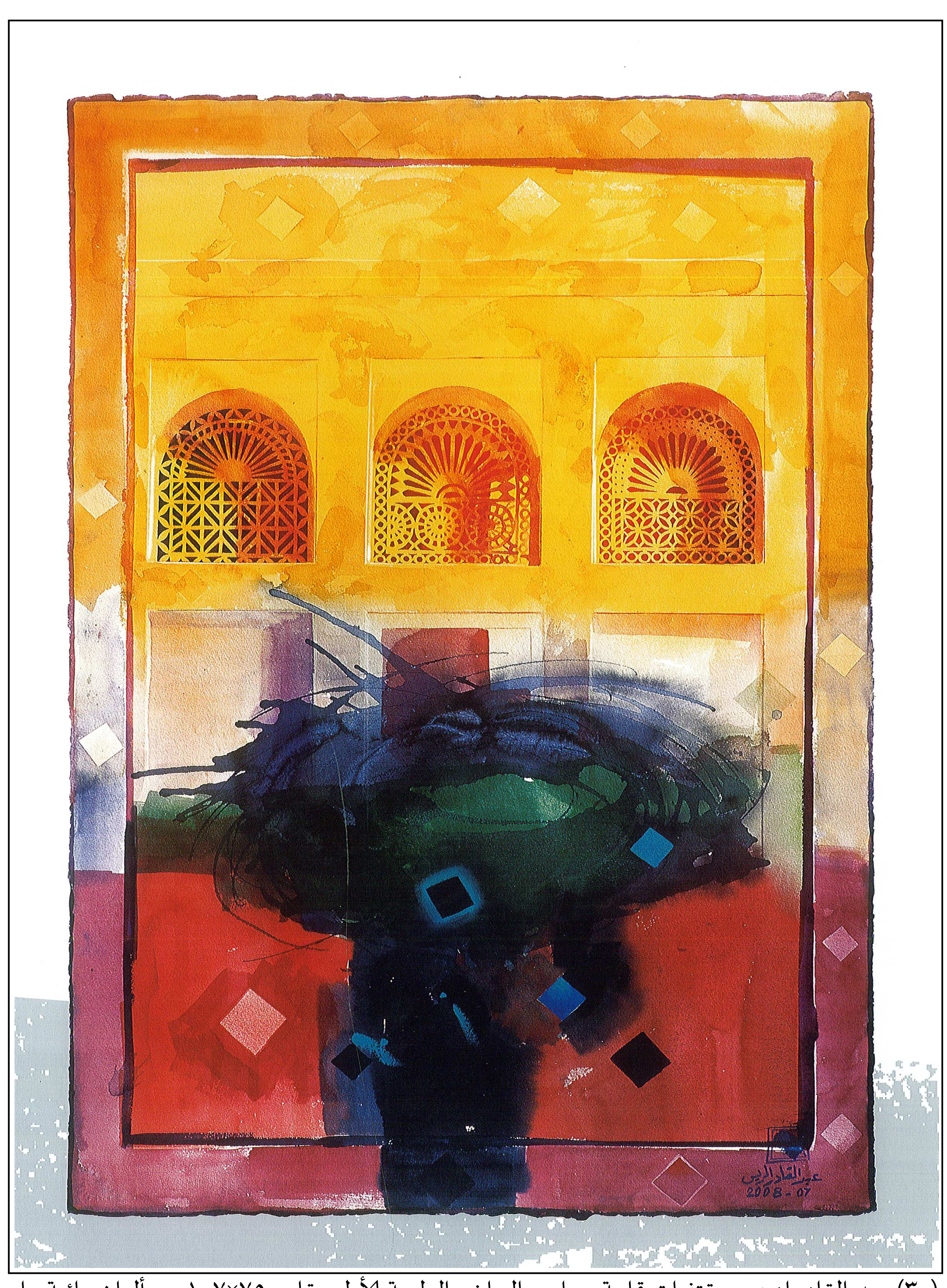


شكل رقم (٢٨) عمر حمدي (ملفا) سوريا – زيت على توال ٢٠٠×٢٠٠سم
عام ٢٠٠٠م ويعتمد فيه على كل من السلوك القصدي والتلقائي في آن واحد



شكل (٢٩) Boyle fomily : Tiled pathwith broken masonr : ١٢٢ x١٢٢cm

مقتنيات خاصة بالفنان



شكل (٣٠) عبد القادر إدريس مقتنيات قاعة حوار– الرياض الطبعة الأولي مقاس ٧٥×١٠٧سم ألوان مائية على ورق قطن ٢٠٠٧

توضح فيه اندماج كل من السلوك القصدي والتلقائي في آن واحد .



شكل (٣١) أحمد عبد الكريم : تصوير - اكريليك على توال – ١٢٠ × ٢٠٠سم – ٢٠١٢م
توضح اندماج كل من السلوك القصدي والتلقائي في آن واحد

المراجع العربية:

١. **أحمد عطية :** القاموس السياسي ، الطبعة الثالثة ، دار النهضة العربية ، ١٩٦٨.

٢. **أريك هورنونج:** ديانة مصر الفرعونية، ترجمة طاهر وآخرون، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٥.

٣. **أريك هورنونوج:** وادي الملوك، ترجمة محمد العزب موس، مكتبة مدبولي، الطبعة الأولي، القاهرة، ١٩٩٦م.

٤. **أميرة مطر :** القيم والحضارة ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، بدون تاريخ .

٥. **بوشنسكي:** الفلسفة المعاصرة في أوروبا، ترجمة عزت قرني، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد رقم ١٦٥.

٦. **بيتر فارب :** بنو الإنساني ، ترجمة زهير الكومي ، عالم المعرفة ، عدد (٦٧) تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب ، الكويت ، ١٩٨٣ .

٧. **جان يويوث :** العالم كما تصوره قدماء المصريين ، مجلة رسالة اليونسكو ، العدد (٣٢٧) " مصر الفراعنة " ١٩٨٨ .

٨. **جيروم استولينتز :** النقد الفني ، ترجمة فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، ١٩٨١ .

٩. **حسين مؤنس :** المساجد ، عالم المعرفة ، عدد (٣٧) تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب ، والكويت ، ١٩٨١ .

١٠. **زكريا إبراهيم :** مشكلة الفن ، مكتبة مصر ، دار مصر للطباعة القاهرة ، ١٩٧٩ .

١١. **زينب السجيني :** قيم التكوين الزخرفي في التصوير المصري القديم ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة حلوان ، كلية الفنون الجميلة القاهرة ، ١٩٧٢ .

١٢. **سعيد توفيق:** الخبرة الجمالية، المؤسسة الجامعية للدراسات للنشر والتوزيع، الطبعة الأولي، بيروت، ١٩٩٢م.

١٣. **سيزا قاسم :** القراءة في التصوير والأداب ، بحث منشور في الورشة الفنية والثقافية الموازنة لبينالي القاهرة الدولي الرابع ، ١٩٩٢ .

١٤. **الشيخ عبد الله البستاني:** الوافي معجم وسيط في اللغة العربية، مكتبة لبنان، ١٩٨٠م.

١٥. **عبد الفتاح رياض :** التكوين في الفنون التشكيلية ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٧٣ .

١٦. **غاستون باشلار :** جدلية الزمن ، ترجمة خليل أحمد خليل ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، الطبقة الأولي ، ١٩٨٢ .

١٧. **غاستون باشلار :** جماليات المكان ، ترجمة غالب هلا المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، الطبقة الأولي ، ١٩٨٢ .

١٨. **الكسندر بابا دوبولو:** جمالية الرسم الإسلامي ، ترجمة على اللواتي تونس ، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله ، ١٩٧٩ .

١٩. **كولون ولسون :** فكرة الزمان عبر التاريخ ، ترجمة فؤاد كامل ومراجعة شوقي جلال، عالم المعرفة ، عدد (١٥٩) تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب ،الكويت ١٩٩٢ .

٢٠. **محمد حماد :** تكنولوجيا التصوير ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، الطبعة الأولي ، ١٩٧٣ .

٢١. **المعجم الوسيط:** معجم اللغة العربية، الجزء الثاني، الطبعة الثانيةن بيروت، ١٩٨٦م، الطبعة التاسعة والعشرون.

٢٢. **المنجد**: في اللغة العربية والإعلام، الجزء الثاني، الطبعة الثانية، بيروت١٩٨٦م، الطبعة التاسعة والعشرون.

٢٣. **منير البعلبكي** : قاموس المورد ، قاموس انجليزي عربي ، الطبعة رقم (١٥) ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٨١ .

٢٤. **الموسوعة السياسية** : أشرف عبد الوهاب الكيالي ، كامل الزهيري ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٧٤ .

٢٥. **نيكولاس ويد**: النظريات الجمالية، ترجمة محمد شفيق شيا، منشورات كيسون الثقافية، لبنان، ١٩٨٦م.

٢٦. **وفاء إبراهيم**: علم الجمال، مكتبة غريب، القاهرة، بدون تاريخ.

٢٧. **يوسف ميخائيل أسعد**: سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٦٨م.

المراجع الأجنبية:

Christo & Nor mon: The Age Of Modernism Art in The ٢٠ century, Verlag Gerd Hatje, Berlin, ١٩٩٧.

Magyar Helikon: Muralia Hungarica, Budapect, ١٩٧٨.

دور الرسوم التحضيرية في بنائية التصميم الزخرفي

مقدمة:

اولاً: تعريف الرسوم التحضيرية.

ثانياً: مصادر الرسوم التحضيرية.

ثالثاً: سمات الرسوم التحضيرية.

رابعاً: ضرورة الرسوم التحضيرية.

خامساً تصنيف الرسوم التحضيرية.

سادساً: بنائية التصميمات الزخرفية.

دور الرسوم التحضيرية في بنائية التصميم الزخرفي

مقدمة:

يمارس المصمم كثيراً من الأداءات الفكرية والتقنية قبل التوصل إلي الحلول والصياغات التصميمية لأي نشاط تصميمي، بهدف الحصول على فكرة أو أسلوب أو صياغة جديدة، ومن هذه الأداءات إجراء العديد من الرسوم التحضيرية.

والرسوم التحضيرية أداء تقني وأسلوب من أساليب التفكير التصميمي، له تاريخ أفقي متراكم منذ نشأة الحضارات التراثية، ومروراً بها ومن خلالها حتى العصر الحديث، فعلي سبيل المثال وليس الحصر تركت لنا الفنون الحضارية المصرية القديمة والقبطية والإسلامية رسوماً عديدة، تؤكد على أن الفنان في هذه العصور كان من مقومات عمله البدء في إجراء الرسوم التحضيرية.

كما أن كثيراً من الفنانين متعددي المواهب في عصر النهضة أمثال "مايكل أنجلوا Michel angelo" و "دافنشي Leonardo davinci" و "رفائيل Raphael" تركوا كثيراً من الدراسات والرسوم التحضيرية، التي كانت رصيداً ضخماً عند تصميماتهم للجداريات والأسقف التي مازالت شواهد على أعمالهم حتى الآن.

وجاء العصر الحديث ليؤكد على أن الرسوم التحضيرية ضرورة من ضروريات الأعداد لأي تصميم في أي مجال يحقق مقومات النجاح، وخير دليل على ذلك الرسوم التحضيرية لرائعة "بيكاسو Picasso" "الجرنيكا"، وشجرة "بيت موندريان P. Mondrian"، والرسوم التحضيرية لقاعدة تمثال "سعد زغلول" للفنان "محمود مختار"، والرسوم التحضيرية لكل من "سيف وأدهم وانلي" وغيرهم من الحركة التشكيلية المعاصرة.

وتؤكد كثيراً من الدراسات على أن الرسوم التحضيرية من المقومات الأساسية في عمليات التمهيد والتحضير والتجهيز للوصول إلي تصميمات زخرفية تتصف بالرصانة والبنائية الجمالية،

كما أنها تعكس ما لدي المصمم من قدرة على رؤية دقيقة للأجزاء وعلاقتها بالكليات، ومقدرة على إجراء التأملات الواعية المغلفة بالمشاعر والأحاسيس الخاصة بخصوصية موضوع التصميمات الزخرفية.

والرسوم التحضيرية تكتسب شرعيتها عند المصممين بسبب كونها ضرورة حتمية للوصول إلي تعددية الأفكار والأساليب التي تنبثق من قدرة المصمم على الاستلهام المباشر وغير المباشر، بهدف إبداع تصميمات تتصف بجمالية محققه من خلال العمليات البنائية في التصميمات الزخرفية.

كما أن الرسوم التحضيرية تكشف عن نظم الأشياء التي تعد لها الرسوم، والتي تساعد المصمم على الوصول إلي تنوع الصياغات البنائية التصميمية للموضوع الواحد بصورة فعالة.

ومن خلال عضوية العلاقة بين الرسوم التحضيرية وبنائية التصميمات الزخرفية يكون هناك نظام قادر على أعمال ورح العقل في الحصول على بنائيات تصميمية، تساهم بشكل فعال في إيجاد حلول تصميمية رصينة البناء.

والرسوم التحضيرية تساعد المصمم على تطهير عقله ووعيه وعينه وفهمه للأشياء المراد إعداد الرسوم لها، وذلك من خلال التأمل الباطني والملاحظة البصرية لها.

ويؤكد "كاندينسكي" على أن الرسوم في هذا العصر مشغولة بإعادة صياغة أشكال الطبيعة وظواهرها، واختبار مقدرتها ومناهجها لمعرفة إمكانياتها، كما فعلت الموسيقي منذ عهد بعيد، ثم استخدام قدرات الرسوم لتحقيق غاية فنية صادقة.[١]

---

[١] فاسيلي كاندينسكي: الروحانية في الفن، ترجمة فهمي بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد الثامن، ١٩٩٤، ص٥٦.

كما أن الرسوم التحضيرية تعد إثباتاً قوياً على طاقة المصمم التصميمية، لأنها تكشف عن خبرته في إحراز نظم الصياغات التصميمية الجديدة، والتي يمكن توظيفها عند طرح حلول بنائية في مجال التصميمات الزخرفية.

- والسؤال الذي يطرح نفسه بعد هذا التقديم هو؟
- هل للرسوم التحضيرية دور في بنائية التصميمات الزخرفية؟

وللإجابة من هذا التساؤل سوف يتم "الكشف عن دور الرسوم التحضيرية في بنائية التصميمات الزخرفية".

من خلال الخطوات التالية:

١- تعريف مصطلح الرسوم التحضيرية.

٢- مصادر الرسوم التحضيرية.

٣- سمات الرسوم التحضيرية.

٤- ضرورة الرسوم التحضيرية.

٥- تصنيف الرسوم التحضيرية.

٦- تحليل محتوي الرسوم التحضيرية وعلاقتها ببنائية التصميمات الزخرفية من خلال المؤلف.

أولاً: تعريف الرسوم التحضيرية:

تناولت كثير من الدراسات وقواميس اللغات تعريف الرسوم التحضيرية من خلال عدة منطلقات، فعلي سبيل المثال وليس الحصر تناول قاموس مصطلحات الفن كلمة "Sketch" بمعني

الخطـوط التمهيديـة الـتي يمكــن ترجمتهـا إلي تكوينـات، أو هي رسـوم تحضـيرية بمفهـوم "كروكيات".

أما قاموس "إكسفورد" و "المورد" فقد تناول مصطلح "الرسم Drawing" على أن الرسـم هـو مـا ترك بواسطة أدوات الرسم عل مسطح بصفة خاصة، بهدف الإعداد لصورة أو وحـدة، أمـا دائـرة المعارف البريطانية فتؤكد على أن الرسم يغطي بصفة عامة كل الأشياء التمثيلية الـتي تشـمل على أشكال يتم الحصول عليها بواسطة إحـداث علامـات" Marking"، مسـطحة أو محفـورة، والرسـم أساس كل فكرة مصورة، ويمكن أن يكون الرسم إعداد لعمل أو هو عمل نهائي في حد ذاته.

أما كلمة "التحضيرية" فهي صفة للرسوم وجاءت في قاموس "المورد Prepary"بمعني التحضـير أو التهيئة أو الإعداد أو الصياغة، وهذه الصفة أي التحضـيرية لتعـبر وتؤكـد على وظيفـة تلـك الرسوم التي يلجأ المصمم إلي القيام بها لدراسة العناصر وإعداد العلاقات التصـميمية بـين تلـك العناصر تجهيزاً أو تحضيراً، للتوصل إلي صياغة تصميمية للموضـوع المتنـاول (المطـروح)، ومـن خلال تحليل المحتوي للتعريفات السابقة وجد الباحث أنه يمكن التوصل إلي تعريـف الرسـوم التحضيرية كالتالي:

الرسوم التحضيرية:

هي أسلوب من الأساليب التي يعتمد عليها المصمم لتحليل محتوي موضوع التصميم، بهدف الكشف عن وحدة العلاقات التي تربط الأجزاء بالكليات، اعتمـاداً على الموضـوعية في الوصـف والتسجيل والاستلهام والصياغة التصميمية للمفردات، التي سـوف يتعامـل معهـا المصـمم مـن خلال أداة من الأدوات أو عنصر من عناصر العمل الفني عل مسطح التصميم.

ومن هذا المنطلق فالرسوم التحضـيرية أداة مـن أدوات التفكـير البصـري للمصـمم لإبـراز خصائص الفكرة أو المضمون الذي يريد التحقق منه على المستوي الكمي المرتبط بتنوع الحلـول

والكيفي المرتبط بتنوع الصياغات التصميمية الدالة على فلسفة ومضمون تلك الرسوم التحضيرية.

ثانياً: مصادر الرسوم التحضيرية:

للرسوم التحضيرية مصادر كثيرة متنوع أمكن تلخيصها فيما يلي:

١- رسوم تحضيرية لدراسة التكوينات التشريحية للكائنات الحية مثل الإنسان والحيوان والنبات.

٢- رسوم تحضيرية لدراسة الظل والنور والمنظور لمفردات متنوعة يطلق عليها الطبيعة الصامتة "Still Lite".

٣- رسوم تحضيرية خلوية للمناظر الخارجية ويطلق عليها "Land Scope".

٤- رسوم تحضيرية للأماكن التي تمارس فيها مختلف الأنشطة مثل الموانى البحرية والجوية أو الوزارات المتنوعة أو الفنادق أو المستشفيات، وسيطلق عليها رسوم تحضيرية لتصميم اللوحات الزخرفية.

٥- الرسوم التحضيرية للأفكار والمضامين المعنوية مثل (الحرب، السلام، النصر، الحرية، الابتكار).

٦- رسوم تحضيرية خاصة بالإعلانات لتعبر عن رسالة موجهة مثل (الإدمان، التدخين) في المجتمع.

٧- رسوم تحضيرية خاصة بخصوصية الموضوع وتسمي التصميمات الزخرفية، وهي تنبع من فكر وخيال ورؤية الفنان، وتجمع بين أكثر من مصدر من مصادر الرسوم التحضيرية السابقة.

وسوف يعتمد الفنان على عدة مصادر للرسوم التحضيرية في أعماله، فقد اعتمد على إجراء رسوم تحضيرية للطبيعة الساكنة لعدة مفردات، مثل المراكب الورقية والأوراق الملتوية والمنحوتات لوجه إخناتون، وكذلك على بعض من الطبيعة الحية للحيوانات والطيور والنباتات وبعض الدراسات التراثية.

ثالثاً: سمات الرسوم التحضيرية:

للرسوم التحضيرية سمات تميزها عن مجالات الفنون الأخرى وذلك لما لها من خصوصية في الأداء والأدوات ومن أهم سماتها الآتي:

١- إنسيابية الخطوط الناتجة عن تلقائية الأداء.

٢- حيوية الخطوط لما بينها من علاقات جمالية.

٣- الجراءة في ممارسة الرسوم التحضيرية دون قيد أو شرط على المصمم إلي أن يبدأ استمثارها.

٤- انفعال الفنان بالجو العام للرسوم التحضيرية وخاصة في الموضوعات المرتبطة بالرسم خارج الأماكن المغلقة.

٥- التوصل إلي حلول وصياغات متنوعة تساعد المصمم على إجراء عمليات التباديل والتوافيق في التصميم الواحد.

٦- إن الرسوم التحضيرية رصيد الفنان من الثقافة والخبرة الجمالية.

رابعاً: ضرورة الرسوم التحضيرية:

تعتبر الرسوم التحضيرية ضرورة من ضروريات الأداء التصميمي عند البدء في إطلاق خيال وعقل المصمم وعمل الدراسات التمهيدية لتصميماته الزخرفية، الرسوم التحضيرية ترتبط برحلة المصمم منذ وضع التخطيطات الأولي، وتظل تنمو وتتطور وتتوالد عبر صياغات تصميمية

للمفردات والعلاقات وفقاً للهدف الذي يراد تحقيقه، ولقد اعتبرت الرسوم التحضيرية أحد الدوافع المحركة للمصمم لإبداع تصميمات زخرفية ذات علاقات بنائية رصينة، لما فيها من صدق وخبرة حقيقة تحقق نظم التوازن والإيقاع والوحدة العضوية، حتى تتوافق الدلالة اللفظية مع المضمون التصميمي، ولقد تنوعت الدراسات الأكاديمية والتشكيلية حول ضرورة الرسوم التحضيرية إلي عدة اتجاهات كالتالي:

- دراسات تنادي بضرورة الرسوم التحضيرية من أجل الكشف عن جماليات ونظم وعلاقات موضوع الرسوم التحضيرية، وتعتبر الرسوم دراسات معملية يستطيع المصمم استثمارها عند التعامل مع التصميمات الزخرفية وتنفيذها كتصميم نهائي.
- دراسات تنادي بأن الرسوم قد تعوق صفو المصمم، وتقف حائلاً بينه وبين العمليات الإبداعية التلقائية اثناء العمل، فيفقد المصمم حساسيته ومشاعره وانفعاله بموضوع التصميم الأصلي.
- ودراسات تري أن التفاعل المباشر مع سطح التصميم الزخرفي هو حالة من الحالات التي تقع بين التوتر والاستقرار، إلي أن يستقر المصمم على التصميم النهائي.
- ويري الباحث أن المصمم قد يسلك جميع هذه الأساليب والاتجاهات الأدائية في التصميم الواحد، كما يري أن التصميمات الزخرفية دائماً ما تكون ترجمة لمضمون يحتاج المصمم إلي تحقيقه، والمصمم يمارس جهداً عقلياً وحسياً وإدراكياً متضافراً في آن واحد أثناء ممارسة الرسوم التحضيرية، بهدف اكتشاف خصائص وتفاصيل الأجزاء وعلاقتها بالكليات للتوصل إلي سمات تصميمية تحقق خصوصية التصميم الزخرفي وموضوعه، ومما يؤكد ضرورة الرسوم التحضيرية هو محاولة المصمم إيجاد معادل تصميمي لمضمون فلسفي.

خامساً: مداخل تصنيف الرسوم التحضيرية:

تناولت كثير من الدراسات الرسوم التحضيرية من حيث أساليبها وتقنياتها واتجاهاتها، وارتباطها الوثيق بموضوعية التسجيل أو التخيل أو الاستلهام، وقد تم تصنيف الرسوم التحضيرية إلي عدة مداخل كالتالي:

١- مدخل يعتمد على أسلوبية المصمم:

المقصود بأسلوبية المصمم هو الطريقة التي يتبعها المصمم في تسجيل رسومه التحضيرية والتي أمكن تفنيذها كالتالي:

أ- اعتماد المصمم على أسلوب التسجيل الأمين لواقع الموضوع دون حذف أو إضافة.

ب - اعتماد المصمم أسلوب التسجيل من الواقع مع إعادة تنظيم مفردات الواقع من خلال عمليات التباديل والتوافيق في المواقع.

جـ- اعتماد المصمم على أسلوب روح الاستلهام من الواقع، ولا ينظر إلي مصداقية التسجيل بقدر ما يهدف إلي مصداقية الرؤية التصميمية الخاصة به.

د- اعتماد المصمم على أسلوب إعمال روح الفكر التصميمي من خلال الخبرة الشخصية التي تعتمد على مجموعة من الأساليب السابقة.

٢- مدخل يعتمد على تقنيات المصمم:

المقصود بالتقنيات هو ما يستخدمه المصمم من خامات وأدوات أثناء أداء رسومه التحضيرية، ولا توجد حتى الآن أدوات أو خامات محددة تحديداً دقيقاً لعمل الرسوم التحضيرية، إلا أن المصمم له حرية استخدام ما يشاء من خامات وأدوات بهدف تحقيق فكرة التصميم، ولكن من المنتشر والملاحظ أن معظم المصممين والفنانين يعتمدون على عنصر الخط ولكن يوجد من يستخدم الأوراق الملونة في تنفيذ رسومهم التحضيرية.

فعلي سبيل المثال وليس الحصر نذكر بعضاً من هذه الخامات.

١- الأقلام الخشبية الملونة.

٢- الأحبار الملونة.

٣- أصابع الباستيل الجافة والزيتية.

٤- الأوراق الملونة المعتمة والشفافة.

ويؤكد الباحث أن المصمم يمكنه استخدام أكثر من تقنية في التصميم التحضيري الواحد.

٣- مدخل يعتمد على الفكر التصميمي لمصمم:

المقصود بالفكر التصميمي هو انشغال المصمم بالحصول على مجموع من الصياغات التصميمية موضوع الدراسة مثل انشغاله بعمل تصميمات زخرفية عن موضوع سياسي أو اجتماعي او اقتصادي الخ، فكل من هذه المواضيع تختلف مفرداته وصياغته عن الآخر، الأمر الذي يدعو المصمم نفسه إلي اختيار مجاميع من الصياغات لعناصر تصميمية تصلح عند بنائه التصميم النهائي، ومن هذه المداخل التصميمية ما يلي:

أ-اهتمام المصمم بصياغة مفردات تشكيلية تناسب الموضوع المراد إعداد الرسوم له.

ب-اهتمام المصمم بأحداث تراكيب تصميمية تعتمد على العلاقات القائمة بين المفردات من تراكب وتماس وصولاً لأفضل الحلول التصميمية.

ج- اهتمام المصمم بإجراء متغيرات نظم التلوين على التصميمات التحضيرية.

د- اهتمام المصمم بإجراء عمليات التباديل والتوافيق على السطح النهائي للتصميم الزخرفي، مع إجراء التعديلات في كل من الصياغات والتراكيب التصميمية والحلول البنائية المرتبطة بتحقيق القيم الجمالية، ويؤكد ذلك ما جاء به "بودلير" في إحدي دراسات "هربرت ريد" حيث قال "ليس بالضرورة على كل مصور أن يجد جميع نماذجه من الطبيعة، بل أن أكثر النماذج

وضوحاً تتكشف له في نفسه وتتوالد له تولداً طبيعياً كما تتولد الأفكار التلقائية في نفس اللحظة.[٢]

سادساً: بنائية التصميمات الزخرفية:

تعتمد التصميمات الزخرفية على عدة متغيرات ذات انساق ونظم لمجموعة من الأسس البنائية، يمكن للمصمم استثمارها لتحقيق هدفه المسبق عند البدء في التواصل والتفاعل مع مسطح التصميم ومن هذه الأسس البنائية.

١- الأسس التناسبية الثابتة للشبكيات المربعة والمثلث والسداسية كما في الفن الإسلامي.

٢- نظام الحلزون اللوغارتمي كما في منمنمات الفن الإسلامي ونظم الزخارف النباتية.

٣- ٧القطاعات الذهبية لمستطيل. $\sqrt{٢}$ $\sqrt{٣}$

٤- البناء الهرمي كما في التكوينات الرصينة في أعمال عصر النهضة في إيطاليا.

٥- العلاقات العضوية بين عناصر التصميم من خطوط وملامس ومساحات وتبادلات بين الأشكال والأرضيات ونظرية اللون.

٦- أسس بناء التصميمات من إيقاع وتوازن ووحدة عضوية.

٧- العلاقات القائمة بين الأشكال والمفردات من تراكب وتماس، وتضاف كل المتغيرات السابقة والتي يمكن للمصمم استثمارها عند بناء التصميمات الزخرفية، وقد يؤثر كل منها في الآخر بهدف تحقيق بنائية تصميمية تؤكد خصوصية المصمم.

---

[٢] هربرت ريد: الفن والمجتمع، ترجمة فارس متري، دار التعليم بيروت، ص١٦٩، ١٧٥.

ونلخص مما سبق على أن:

الرسوم التحضيرية هي طريقة وأسلوب ومنهج للمصمم حينما يحاول التفكير بصوت عال على أوراقه يستطيع من خلال عمليات الحذف والإضافة والتكبير والتصغير وإحداث نظم التماس والتراكب واستثمار الظل والنور والمنظور الحصول على مجموعات متنوعة من التصميمات الزخرفية.

وسوف نقدم فيما يلي الرسوم التحضيرية والكشف عن مصادر وأساليب وضرورتها ونظمبنائها من خلال ثلاث مجموعات كما يلي:

المجموعة الأولي:

رسوم تحضيرية تعتمد على تحقيق الصياغات التصميمية لمفردات تشكيلية متنوعة

المجموعة الثانية:

رسوم تحضيرية تعتمد على تحقيق بنائيات تصميمة في علاقات متبادلة لنظم التماس والتراكب.

المجموعة الثالثة:

رسوم تحضيرية تقوم على تحقيق بنائيات تصميمة تعتمد على الصياغات التصميمية لنظم التماس والتراكب والظل والنور والمنظور.

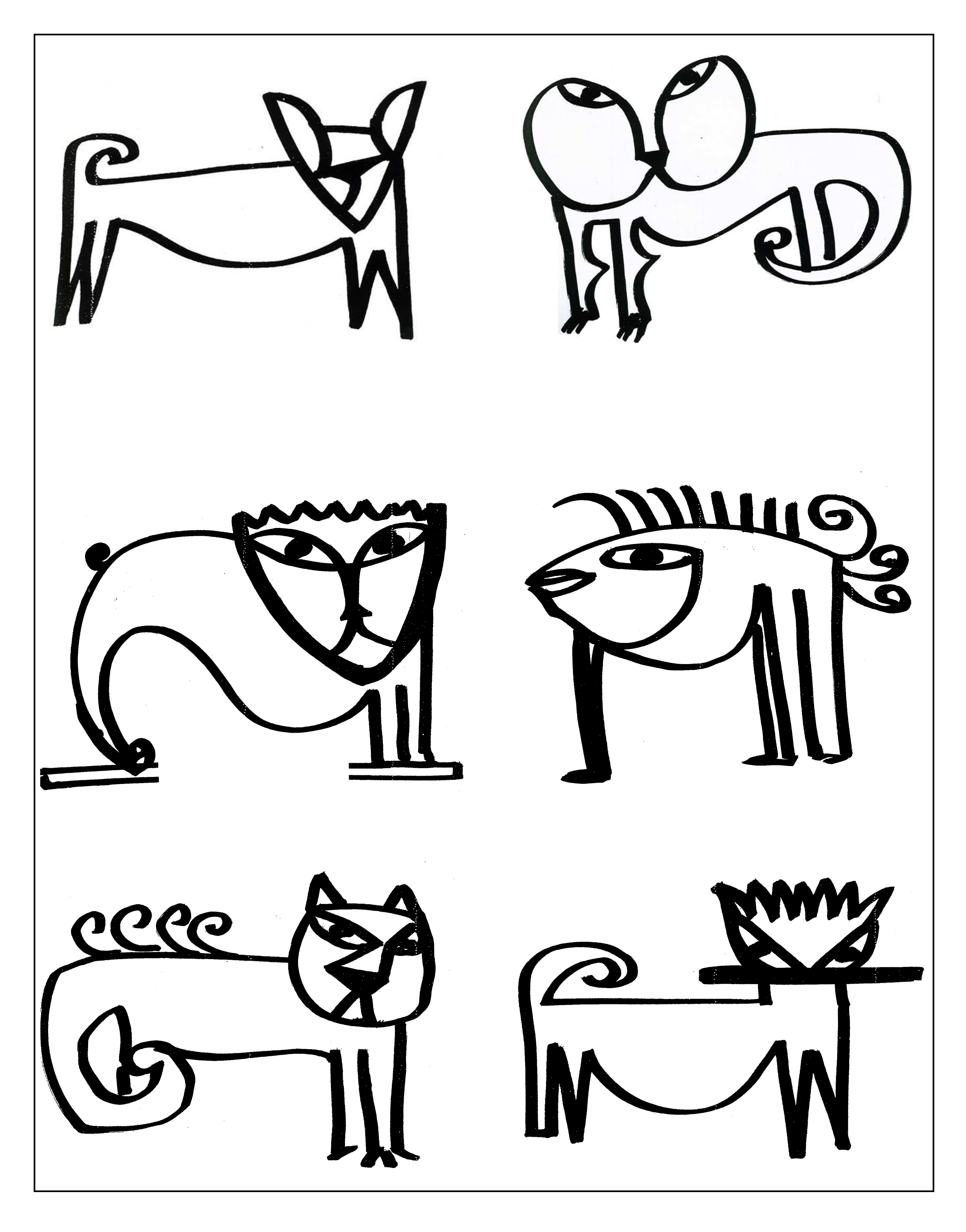
المجموعة الرابعة:

تعتمد على إنتاج تصميمات زخرفية يتحقق فيها دور الرسوم التحضيرية في بنائية التصميم الزخرفي.

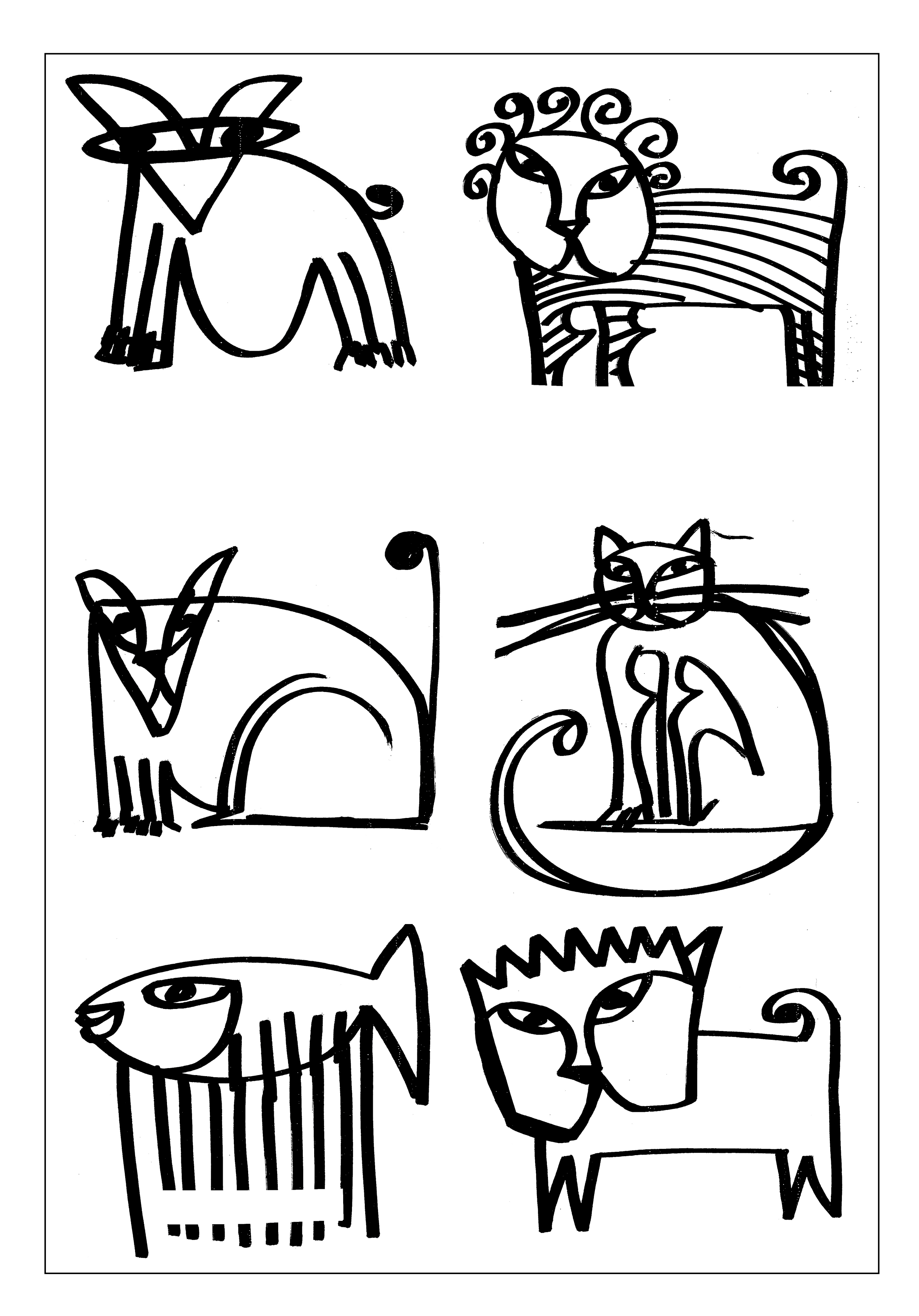
وفي هذا الصدد تؤكد على أن الرسوم التحضيرية لها دور فعال في عمليات بناء التصميمات الزخرفية، لأنها تعمل على تفعيل دور كل من التخيل والمشاعر والإحساس والعقل والوجدان في الكشف عن جماليات موضوع التصميم الزخرفي من خلال الرسوم التحضيرية.

المجموعة الأولي:

رسوم تحضيرية تعتمد على تحقيق الصياغات التصميمية لمفردات تشكيلية متنوعة

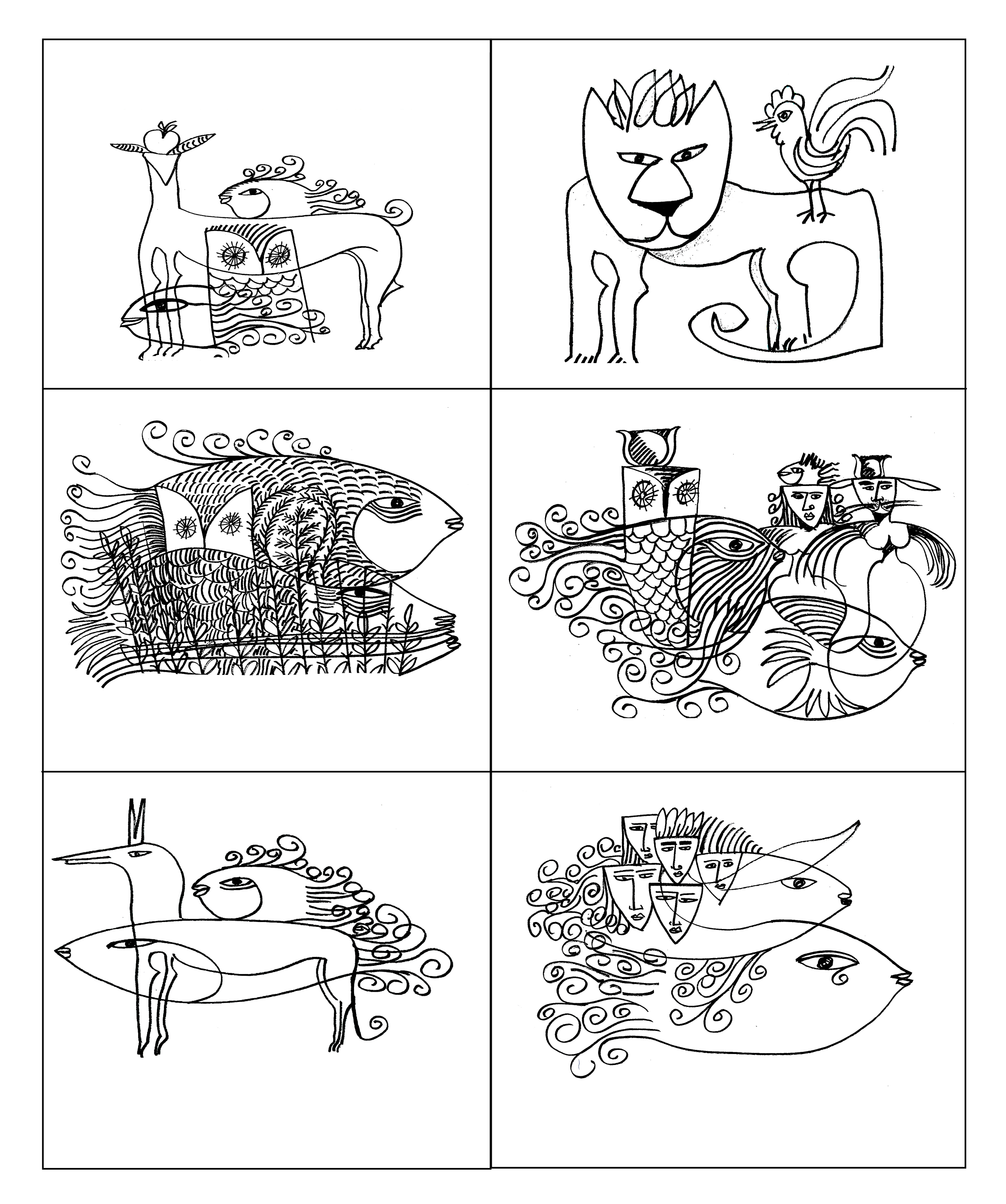


جميع الرسوم التحضيرية فى هذه الصفحات من أعمال المؤلف



المجموعة الثانية:

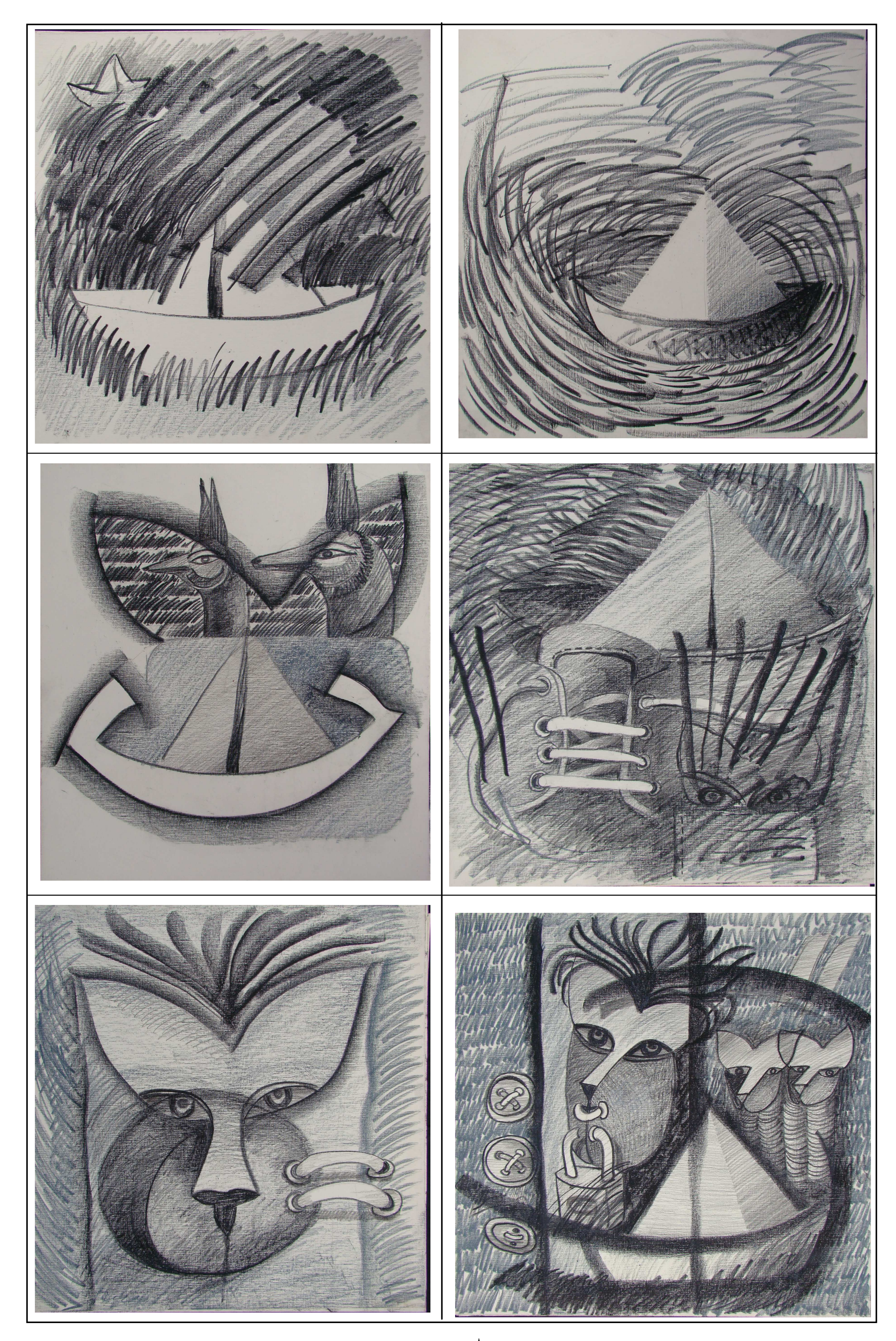
رسوم تحضيرية تعتمد على تحقيق بنائيات تصميمة في علاقات متبادلة لنظم التماس والتراكب.



المجموعة الثالثة:

رسوم تحضيرية تقوم على تحقيق بنائيات تصميمة تعتمد على الصياغات التصميمية لنظم التماس والتراكب والظل والنور والمنظور.





المجموعة الرابعة:

تعتمد على إنتاج تصميمات زخرفية يتحقق فيها دور الرسوم التحضيرية في بنائية التصميم الزخرفي.









نظم تصميم فن التجهيزات في الفراغ

والفكر المعاصر في التصميم

- مقدمة.
- تعريف فن التجهيزات فى الفراغ.
- **أولاً:** فن التجهيزات فى الفراغ ةعلم المصطلخ.
- **ثانياً:** ماهية الفكر المعاصر فى التصميم.
- **ثالثا:** مصارر تصميم فن التجهيزات فى الفراغ.
- **رابعاً:** تحليل محتوى مختارات من فن التجهيزات فى الفراغ.
- **خامسا:** منظومة اسس وعناصر بناء فن التجهيزات فى الفراغ.
- نماذج لمختارات من الفنانين المصريين والاجانب.
- ينبيالى فينيسيا ٢٠٠٩م.

نظم تصميم فن التجهيزات في الفراغ والفكر المعاصر في التصميم

مقدمة:

كان للحرب العالمية الأولي والثانية دوراً في تفجيرات الطاقات الإبداعية للإنسان في معظم المجالات الحيوية بهدف النهوض بالحياة الحديثة مرة أخرى، وعدم فقدان الأمل في نبوغ عباقرة جدد.

وكان للمنهج التحليلي والتجريبي دوراً هاماً في ظهور علماء وأدباء وموسيقيين وفنانين تشكيليين من طراز جديد، فعلي سبيل المثال، وليس الحصر، ظهرت الفلسفة المادية، Materialism والوجودية "Existentialism"، والفينومينولوجية "Phenomenology"، الميتافيزيقية "Metaphysics"، والحداثة "Modernization"، وما بعد الحداثة "Post Modernism"، والتفكيكية "Deconstruction".

وفي مجال الموسيقي ظهرت موسيقي الجاز "Jazz Music" والروك "Rock and Roll"، وأصبحت الموسيقي البدائية "Primitive Music" في أفريقيا وأسيا وأمريكا الجنوبية هي مصادر جديدة لإبداع موسيقي عالمية.

أما في مجال الفنون البصرية "Visual Arts" ظهرت المفاهيم الفكرية المعاصرة في التصميم،وتحققت عضوية الفنون والعلوم، بهدف تحقيق جماليات تعبر عن ورح العصر الحديث، فجاءت مدرسة الباوهاوس "Bauhaus" والبنائية "Construction" والتجريدية الهندسية "Abstraction Geometry" وفن الكمبيوتر "Computer Art" وفن الهولجراف "Holograph Art" وفن الليزر "Laser Art"، وطرح الفنانين التشكيليين أعمال تجمع بين عدة مجالات من مجالات الفنون كالتصوير النحت والخزف والموسيقي، فظهرت مصطلحات جديدة لتصنيف هذه الفنون، الأمر

الذي دعا المهتمين بالحركة النقدية في مصر بعقد ورشه ثقافية لتحديد المفاهيم والمصطلحات التي يكمن ورائها من فكر معاصر عند تصميمها، لأن العالم كاد يصبح منظومة ثقافية متعددة الأديان والجنسيات ولكن ذو ثقافة عضوية واحدة، وهذا ما يطلق عليه بالعولمة التشكيلية "Globalization Art".

ويؤكد أحمد سليم[٣] في تقديمه للأبحاث الخاصة للورشة الفنية والثقافية الدولية، أن هناك هوة كبيرة بين الحركة النقدية وما يقدمه الفنانين التشكيليين من أعمال جديدة تعبر عن جماليات تعكس مضامين فكرية معاصرة، وأن هناك غموض في تفسير المصطلحات ونقلها وتصنيفها وترجمتها إلي لغات أخرى، وذكر أثنتين وعشرون مصطلح في حاجة إلي تحليل، وإعادة صياغة، لتصبح ذات مصداقية لكل من الفنانين التشكيليين والنقاد، والقائمين على تنظيم حركة الفن العالمي، ونذكر منها على سبيل المثال وليس الحصر.

اللاتشخيصية Non figurative Art والتجريدية التعبيرية Abstract Expressionism، فن الأدائية Performance Art وفن التجهيز في الفراغ Installation Art، الفن الحركي Kinetic Art، وفن البيئة Environmental Art، الفن السابق التجهيز Ready mead Art وفن الحدث المفاجئ Action Painting، كل تلك المصطلحات لابد وأن يكون ورائها فكر تصميم مرتبط بأسس البنائية وخصوصية هذه الأعمال وفيما يلي سوف نتناول أحد هذه لمجالات بالدراسة والتحليل.

---

[٣] أحمد سليم وأخرون: الورشة الفنية والثقافية الدولية الموازية لبينالي القاهرة الدولي (حول قضايا مصطلحات الفن) المركز القومي للفنون التشكيلية، ١٩٩٢م.

فن التجهيزات في الفراغ Installation Art:

فن التجهيزات في الفراغ "Installation Art" من المصطلحات التي أوردتها كثير من الدراسات المعاصرة، ولكن دون توحد في المضمون، لأنه مازال يكتنفه بعض الغموض والتشابه مع الفنون الأخرى، الأمر الذي كان لابد من تناوله كمصطلح ودراسة علاقته بالفكر المعاصر للتصميم، وما هي مصادره، واسس بناءه، والقيم التصميمية المتحققة عن تواجده في الفراغ، وهل الفكر المعاصر في التصميم له دور في أنشائيته، وما هي ضوابطه التصميمية، وما هي المداخل التجريبية التي يمكن عن طريقها تقديم صياغات تسهم في تطوير فن التجهيزات في الفراغ والتي تكشف عن جمالياته النمبثقة من الفكر المعاصر في التصميم.

وتكمن أهمية تناول مجال "فن التجهيزات في الفراغ"، فيما يلي:

١- تحديد مفهوم واضح لمصطلح فن التجهيزات في الفراغ.

٢- استخلاص الأسس التي يقوم عليها فن التجهيزات في الفراغ.

٣- رصد القيمة التصميمية المتحققة من أنشاء فن التجهيزات في الفراغ.

٤- إلقاء الضوء والتركيز على قيمة الفراغ، والفضاء كعنصر جديد من عناصر نظم تصميم فن التجهيزات في الفراغ.

٥- تقديم مداخل جديدة للتجريب في مجال فن التجهيزات في الفراغ، وتدعيم الفكر المعاصر في التصميم.

٦- تقديم الأسانيد الأكاديمية للفنانين الشباب ومراكز البحوث المتخصصة في مجال الفنون البصرية.

وسوف يتم الكشف عن جماليات العلاقة بين فـن التجهـيزات في الفـراغ المعـد ومضـامين الفكر المعاصر في التصميم من خلال الخطوات التالية:

أولاً: فن التجهيزات في الفراغ من منظور وعلم المصطلح.

ثانياً: ماهية الفكر المعاصر في التصميم.

ثالثاً: مصادر تصميم فن التجهيزات في الفراغ.

رابعاً: تحليل محتوي مختارات من فن التجهيزات في الفـراغ، بهـدف اسـتخلاص عنـاصر بنـاءه وتحقيقه لمضامين الفكر المعاصر في التصميم.

خامساً: عرض نتائج التحليل وذلك باستخلاص منظومة جدولية لعناصر وأسس تصـميم "فـن التجهيزات في الفراغ"، ودور الفكر المعاصر في التصميم.

سادساً: النتائج.

أولاً: فن التجهيزات في الفراغ وعلم المصطلح:

أنتشر فن التجهيزات في الفـراغ، بعـد زوال كل مـن الحـرب العالميـة الأولي والثانيـة، ومـر بمراحل تمهيدية إلي أن أصبح الآن أحد مجالات الفنون البصرية المنتشرـة في المتـاحف العالميـة والمحلية وقاعات العرض، وعلى سبيل المثال وليس الحصر طرح "مارسـيل دو شـامب[٤] " Marcel Du Champ".

عمل رقم (١) باسم عجلة الدراجة، عام "١٩١٣م"، كان التساؤل هـل يصـنف هـذا العمـل في مجال النحت أو غيره من المجالات، وبعد حـوارات وجـدل بـين الفنـانين التشـكيليين والنقـاد

---

[٤] Nicolas de oliveira: Jnstallation Art, Thames and hudson, London, ١٩٩٤, P١١.

استقر التصنيف والتوصيف على أن يسمي، عمل فني، ثم عمل مجمع من خامات متنوعة، ثم عمل مركب، ثم عمل مؤلف من خامات، ثم عمل فني مجهز في الفراغ، معد بمعني "Installation"، وقد جاء في قاموس المورد[٥] على أن كلمة "Instal" بمعني يركب أو يجهز والأسم منها "Installation" بمعني التركيب أو التجهيز في فراغ مثل فراغ فن العمارة، والعمارة هي موسيقي الفراغ، ولذلك يعتبر الفراغ في كل من العمارة الداخلية أو الفراغات الخارجية وهي الذي يتخيره المصمم لأنشاء مشروعة الفني حسب رؤيته وفلسفته الخاصة أو ذلك لأن المصمم يتعامل مع الفراغ كأحد عناصر بناء العمل الفني بهدف تحقيق قيم تصميمية ذات صفات جمالية خاصة.

وقد أكد حمدي عبد الله [٦] على أن فن التجهيزات في الفراغ "Installation" يشترك مع كل من فن البيئة "Environmental Art"، وفن الحدث "Happening Art"، من حيث تشكيل الفراغ بالإضافة إلي الجمع بين توظيفات عديدة للخامات بتنويعاتها مع الاستعانة بعناصر غفلة (خام)، وعناصر سابقة الصنع أيضاً والاستعانة بوسائط يتم تصنيعها خصيصاً ذات تقنية عالية ضوئية وميكانيكية، تحقيقاً لهدف وموقف يريد الفنان أن يفصح عنه ويبرزه من خلال عمله.

ولكن هذه التعريفات "لفن التجهيزات في الفراغ المعد" تقع بين التوصيف الدلالي والشرح اللغوي المباشر لتلك الأعمال، لذا لزم علينا أن نقوم باستخدام أسلوب تحليل المحتوى لمجموعة من الأعمال المجهزة في الفراغ، للخروج بنتائج قد تكون أقرب إلى التعريف الإجرائي الأكاديمي لهذا المجال وهذا ما سنتناوله بعد في متن هذه الدراسة.

---

[٥] منير البعلبكي: قاموس المورد، قاموس إنجليزية عربي، دار العلم الملايين، بيروت، ١٩٩٥، ص٤٧١.

[٦] حمدي عبد الله: العمل المركب في بينالي القاهرة الدولي، الجذور والمفهوم، مجلة فنون تشكيلية غير دورية تصدر عن المجلس الأعلى للثقافة المصرية، العدد الأول يوليو، ١٩٩٥، ص١٣- ١٥.

ثانياً: ماهية الفكر المعاصر في التصميم:

منذ أن بدء الإنسان الاحتكاك بمعطيات الطبيعة، استطاع أن يميز بين الأشـياء والأحـداث من خلال الخبرة المباشرة، وأستخلص أسلوب التفكير كمنهج للبقاء على حياته والحفاظ عليهـا، وكان هذا السلوك الإنساني أي التفكير، وما صاحبه من عمليـات عقليـة وحسـية مـن التأمـل والملاحظة والتجريب أهم أدواته في الحصول على المعرفة، وتجعله قادراً للوصول إلي نتائج جديـدة اصبحت هي رصيد خبرته التي تعنيه على مواجهة التحـديات المتغـيرة والفنـون البصريـة أحـد مجالات العلوم الإنسانية التي اسـتطاع الإنسـان أن يسـجل أفـكاره ومشـاعره وأحاسيسـه على جدران الكهوف، وأقامة المعابد والقري والمـدن إلي أن تطـور ونمـا وتواصـل مـع كل متغـيرات الزمان، فانبثقت إلي الوجود الحضارة المصرية القديمة، وحضارة بابل وأشور والحضـارة الرومانيـة واليونانية، ثم الفن القبطي والفن الإسلامي وغيرها مـن الحضـارات الإنسـانية، وكان لـكل هـذه المراحل سمات فكرية وفلسفية نستطيع أن نميز كل منها عن الأخر.

ولكن ماهية الفكر المعاصر للتصميم، بمعني ما هي أساليب التفكير والمضـامين الفلسـفية الإيديولوجية الكامنة وراء التصميمات المعاصرة وخاصة في الأعمال المجهزة في فراغ معد بمعـني "Installation"، وكلمة أيديولوجية، كلمة لاتينية الأصل مشتقة من Ideal، أي المثـل أو المثـال وهي نتاج عملية تكوين فكرى عام، يفسر الطبيعة وأحوال المجتمـع، وقـد اتفـق كل مـن القـاموس السياسي وقاموس المورد على أن كلمة أيديولوجية "Ideology" تتكون من مقطعين هما Ideo بمعنى فكرة "Ology" بمعني علم مثل علـم الإنسـان "AnthropoLogy"، وعلـم الاجتمـاع "Sociology " ومعني ذلك أن مدارها الفكر أو التفكير أو الأفكار والإراء، فالإيديولوجية فـرع مـن الدراسـات الإنسانية التي تبحث في طبيعة الفكر، ونشأة الصور العقلية عند الإنسان.

ونؤكد على أن الفكر التصميمي المعاصر له دور حيوي في إقامة وأنشاء الاعمال المجهزة في الفراغ المعد Installation، حيث يتضح ذلك عند تحليل محتوي نصبين تذكاريين لموضوع واحد، وهو الجندي المجهول، في كل من مصر، العراق.

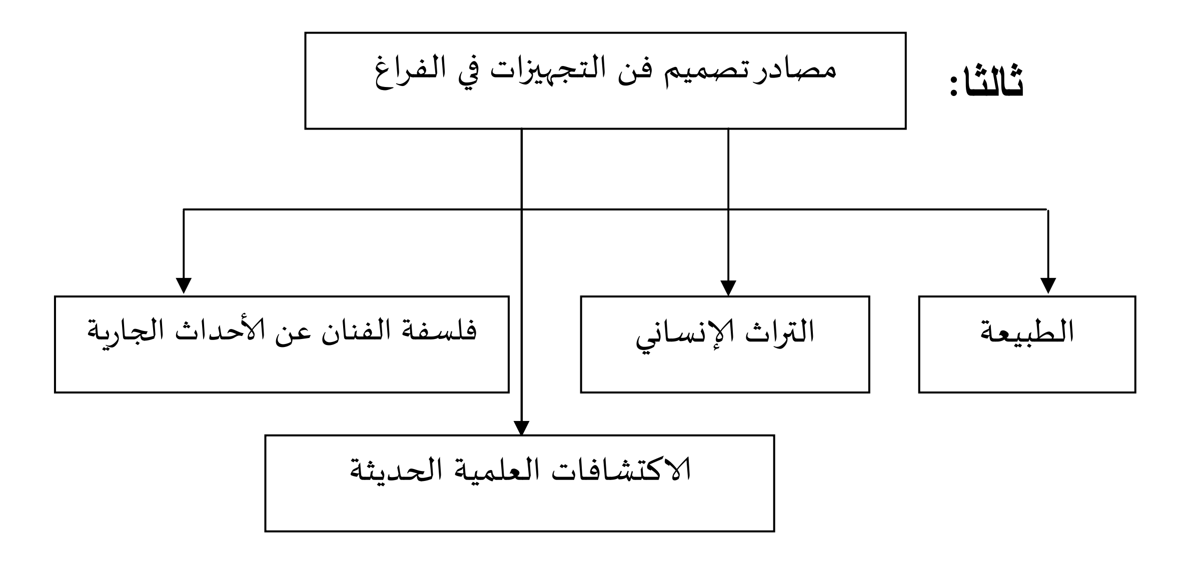
فقد استند الفكر المعاصر لتصميم النصب التذكاري للجندي المجهول "بمدينة نصر" بالقاهرة عمل رقم (٢)، لأساس فلسفي قائم على فكرة الخلود، المستوحي من بناة الأهرام في الحضارة المصرية القديمة، بالإضافة إلي تأكيد معاني الوحدة الوطنية، وذلك من خلال فكرتين تصميمتين ثانويتين، الأولي كتابة أسماء الشهداء بالخط الكوفي المربع، ويرجع إلي ابتكارات الفنان في العصر الإسلامي وكتابة أسماء المسلمين والمسيحيين في آن واحد مثل جرجس وحنا وحامد وعويس، بالإضافة إلي ذكر أسماء المدن المصرية مثل الأسيوطي، والأسوانلي، والإسكندراني وبذلك يكون الفنان قد استطاع أن يعبر من خلال إقامة هذا العمل المعماري المجهز في الفراغ من خلال فكر تصميمي معاصر.

أما النصب التذكاري للجندي في العراق عمل رقم (٣) فقد استند إلي المضامين الفلسفية الإسلامية، من خلال أتخاذ الفنان القبة والتي تمثل المسجد كوحدة تشكيلية، استطاع شطرها إلي نصفين مع إزاحتهما عن بعضها عل نفس المحور فاصبح كل منهم يظهر الأخر من الخارج والداخل في آن واحد مع كتابه آيات من القرآن الكريم على أعلى القبة مأخوذة من النص القرآني الذي يبجل ويخلد الشهداء.

وبالتأمل والملاحظة والمقارنة نجد أن الفكر التصميمي له دور في إنشاء الأعمال وإقامتها في الفراغ.

وسوف نتناول ذلك تفصيلياً عند تحليل محتوي الأعمال المجهزة في الفراغ بهدف الكشف عما تحمله من مضامين فكرية معاصرة عند تصميمها.

ثالثا:



الطبيعة :

أن العلاقة الوجدانية بين الفنان المصمم والطبيعة من منظور الفنون البصرية أمر لا مفر منه ولا تستطيع إنكاره وذلك من جهة المعرفة والنماء والتأثير والتأمل والتخيل والحوار فلا شك أن الفنان المصمم قد ينجح في تكوين علاقة حميمية مع مخرجات الطبيعة والتي لا حصر لها لاكتشاف حقائقها وصفاتها وعلاقتها بعضها البعض وكيفية استثمرها بشكل مباشر أو غير مباشر في أعماله التصميمية.

وقد أكدت إحدى دراسات علم الجمال* على أن الطبيعة تبدو صماء لا تسمع، وعماء لا تبصر، وبكماء لا تنطق، ولكن الإنسان هو سمعها الذي به تسمع، وبصرها الذي بع تبصر ولسانها الذي به تنطق، أي أنه المصمم الفنان هو الذي يمنح الطبيعة بالعلم والفن سمعاً وبصراً ولسانا وشفيتن وينظمها والدليل على ذلك ما نجده في مجال فن التجهيزات في الفراغ حيث يستطيع الفنان المصمم عمل تراكيب وإنشاءات جمالية في فراغ الأماكن المغلقة أو فضاء الأماكن المفتوحة ويحيلها من أماكن صامتة بصرياً جمالياً إلي حالة من حالات الجمال، اعتماداً على إعادة توظيف معطيات الطبيعة مرة أخرى وهذه الأماكن وأصبحت تتحدث بلغة الجمال القائم على خبرة الفنان المصمم.

أذن الطبيعة هي مصدر من مصادر التصميم، ففي طريقة دراسة وتحليل الطبيعة كبيئة محيطة، وما بها من جماليات خاصة يستطيع المصمم استثمار ذلك في الأعمال المجهزة في الفراغ، فعلي سبيل المثال وليس الحصر، نجد الطبيعة في أسوان حيث الصخور الصلده وحولها المياه المنسابة الرقراقة والنباتات التي استطاعت الإنبات بين تلك الصخور، بفعل المياه، هذه التركيبة الفراغية والتي جمعت أكثر من خامة متباينة في توافق جذاب، مع حركة دوران ضوء الشمس منذ الشروق حتى الغروب، ونؤكد أن الطبيعة استطاعت أن تبرز للفنان تجهيزاً فراغياً له صفات جمالية عالية القيمة.

كذلك في جبال سيناء الوعرة نجد رمال ناعمة منسابة بين تلك الصخور في توافق وتباين ملمسي تحقق قيماً إيقاعية يستطيع المصمم استثمار ذلك في أعماله التصميمية ثلاثية الأبعاد.

والطبيعة لا تنضب عند هذين المثالين، بل هناك من الأمثلة التي تؤكد دور الطبيعة كمصدر من مصادر الاستلهام والاستثمار لإنشاء أعمال فنية مجهزة في الفراغ، مثل النخيل والرمال والصخور والمياه والمراكب الشراعية وغيرها.

ولا يفوتنا دور التأمل والملاحظة والتخيل في معطيات الطبيعة لما لها من دور هام في إخراج أعمال فنية مجهزة في الفراغ ذات جماليات خاصة.

التراث الإنساني:

مصر بلد التراث الإنساني منذ حوالي ستة آلاف سنة، فقد نشأ على أرضها ثلاث حضارات متعاقبة هي رصيد كل الإنسانية عامة والمصريين خاصة وهما على التوالي:

- الفن المصري القديم.
- الفن القبطي.

- الفن الإسلامي.

وبتأمل ما تركوه لنا من آثار من منظور الفن الحديث، وخاصة، العمل المجهز في الفراغ، نجد كل فن من هذه الفنون إستطاع تحقيق قيم جمالية عالية المستوي، وفي هذا المجال فعلي سبيل المثال وليس الحصر المعابد المصرية القديمة مثل معبد الكرنك والأقصر ودندرة بقنا وفيله بأسوان ورمسيس الثاني بأبي سنبل والعرابة المدفونة بأبيدوس بسوهاج، نجد أنها تجمع بين الزمان، والمكان، والفلسفة، والضوء، والموسيقي المعمارية، لتؤكد أن الفنان في هذا العصر أستطاع بإحساسه ترجمة المشاعر الدينية، والتعاليم العقائدية في بناء وتركيب وتجهيز أعمال معمارية في الفضاء ذات قيمة جمالية خاصة بخصوصية فلسفة بنائها، وكذلك في كل من الفن القبطي ممثلاً في الكنائس المعلقة بمصر القديمة والفن الإسلامي مثل وجامع أحمد بن طولون والسلطان حسن، واللذان تتوافق عمارتها مع أسس بناء الأعمال المجهزة في الفراغ.

طال الجدل حول قضية تناول التراث وعلاقته بالفنون المعاصرة كثيراً من الوقت الأمر الذي دعي الكثير من الجامعات الأكاديمية والمؤتمرات النوعية ونقابات الفنون إلي طرح هذه الأشكاليات كموضوعات لمؤتمراتهم العلمية ولكن الجدير بالذكر في هذا الإطار نجد من أول وهلة نقدية أن ثمة هوة واسعة بين فنون التراث الإنسانى القديم وفن التجهيزات في الفراغ المعد ربما يرجع السبب في ذلك إلي حداثة المصطلح، ولكن بالرؤية النقدية الفاحصة والدقيقة إذا ما تناولت قراءة فنون التراث من وجهة نظر مصطلح جديد، مثل مصطلح "فن التجهيزات في الفراغ المعد"، ربما يؤدي إلي فهم جديد لمعطيات التراث فمن الطبيعي جداً أن تتفاوت وتتباين ثمار فهم الفنون التراثية عبر العصور وهذا مرجعة إلي التراكم الثقافي عبر العصور ونتيجة إلي أن الرؤية النقدية للفنون التراثية ربما تتغير عبر الأزمنة، وذلك لأنه صناعة وإنتاج التراث لا تتوقف ولا تنتظر بل هي حالة من حالات الإنتاج المستمر وعلى النقاد والدراسات تناوله ودراستها للخروج بالنتائج.

وقد تناول "ذكي نجيب محمود" قضية التراث في إحدى دراساته حيث أكد أن الفنان المعاصر الذي تعتصره طرفان إحداهما يتمثل في ثقافة الغرب والآخر يتمثل في تراث إبائه وأجداده وكان هذا الصراع تحت شعار التراث والمعاصرة أو الأصالة المتمثلة في التراث والمعاصرة المتمثلة في الفنون الجديدة الحداثية وخلص إلي أن الفنان المعاصر عليه أن يأخذ من فنون التراث ما يدعم سلوكه الفني في التفكير وطرائق التنفيذ الذي يناسب العصر الذي يعيش فيه وأكد "فهمي جدعان"، على أن التراث واقعة لا غني عنها إطلاقاً وأنه مركب جوهري من مركبات وجودنا التاريخي فالتراث الحضاري هو كل ما أنتجه الإنسان ويحمل بين طياته قيماً جمالية ثقافية تاريخية وتجدد هذه القيم بتجدد الزمان.

ومما يدل على ذلك هو ما تركته الحضارات الإنسانية في مصر وبلاد العراق واليونان والصين من معابد وكنائس ومساجد تشع روح الجلال فيها رغم تعدد الأزمنة واختلاف الفلسفات.

ومما يؤكد دور التراث الإنساني في تحديثه للإنتاج الفني للفنان ما جاء به "جمال لمعي" في عرضه لمداخل نظرية التحديث في الفن الذي وضعها "ماروفسكي Marowsiki" حيث أكد على أن من شروط تحقيق هذه النظرية ما يلي:

- ارتباط التحديث بالأصالة (التراث الحضاري والثقافات المحلية والعالمية).
- ارتباط التحديث بالفن كمبحث جمالي.
- ارتباط التحديث بالمنهج للبحث الثقافي.

وبذلك يكون للتراث الإنساني دوراً حضارياً في إعداد وإنتاج تراث جديد يستطيع المصممين والفنانين من إعادة قراءة التراث الحضاري الإنساني ليس للتقليد أو النقل ولكن لإنتاج تراث إنساني جديد يكون رصيداً حيوياً للأجيال القادمة من الفنانين،

إن التراث يفيد ويدعم رؤية الفنان في مجال (فن التجهيزات في الفراغ فهو قادر أي الـتراث على تدعيم المصادر الخلاقة والإبداعية في كيفية تحويل المضامين الفلسفية إلي حضور جمـالي في المعابد والكنائس والمساجد والتصميمات الجدارية.

فالتراث الإنساني له دور في تأكيد خصوصية الفنان لإنها تدعم التواصل الفكرى والروحـاني ويظل الحبل السري لتفعيل التراث عبر الزمان.

وفن التجهيزات في الفراغ المعد هو مشروع الحاضر الحديث والجديد والمعـاصر وبعـد فـترة من الزمن سيكون هو التراث القديم الجديد لأن معطيات هذا الفـن سـوف تتخـذ الكثـير مـن المتغيرات الحداثية على مستوى العالم في السنوات القادمة بما لا نستطيع إلا أن نتخيله لإرتباطه القوي بالعلوم الجديدة وخاصة تكنولوجيا الطاقة المتجددة.

ويؤكد المؤلف على أن التراث يتجدد ويتبلـور محـاورة الفكريـة بعمليـة الاحـتكاك المبـاشر والمستمر لمعطيات هذا التراث ونستطيع إدماجه في منظومة الحاضر ومعايشته على نحو تفاعلي مع الحياة المعاصرة فكرياً وثقافياً وبصرياً في نظام مفتوح مع معطيـات ونظريـات الفنـون المعـاصرة عالمياً.

فلسفة الفنان:

فلسفة الفنان هي الأفكار والفلسفات الخاصة بخصوصية الفكـر الإنسـاني، حيـث اتصـف العصر الحديث بالفردية والخصوصية وأصبح كل فنان مدرسة في حد ذاتـه، مثـل بيكاسـو وبـراك وسلفادور دالي، وجوزيف بويز، رينيه ماجريت، وفرناندو بيترو وغيرهم، وأصبح لكل فنان رؤيـة وفلسفة خاصة يستطيع تركيبها وتجهيزها في الفراغ مثل عمل رقم (٢) يمثل نصباً تذكارياً مجهـزاً في الفراغ للجندي المجهول بالقاهرة – مدينة نصر: شكل رقم (٣) ويمثل نصباً تذكارياً مجهـزاً في الفراغ للجندي المجهول – العراق – بغداد. وشكل رقم (٩، ١٠) ويمثل جماعة المحور ومنظـورهم الجمالي ومعادلتهم الجمالية. وشكل رقم (١١) والذي يقدم فكراً أسطورياً نحو الصعود إلي السماء.

وسوف يتم تناول كل تلك الأعمال عند تحليل محتواها التصميمي .

رابعاً: تحليل محتوي مختارات من فن التجهيزات في الفراغ:

سيتم تحليل محتوي مختارات من فن التجهيزات في الفراغ، بهدف استخلاص عناصر بناءه وتحقيقه لمضامين الفكر المعاصر في التصميم، للأسباب الآتية:

١- تنوع الفكر المعاصر لتصميم هذه الأعمال من حيث:

أ- تناول التراث بشكل متحرر وجديد.

ب-طرح الفلسفات الفردية بخيال واسع.

ج- التعبير عن الأحداث الجارية.

٢- تنوع المداخل المفاهيمية لاستثمار الفراغ أو الفضاء الخارجي والداخلي والأثنين معاً.

٣- تناول الأعمال المعمارية التي تحقق مفهوم "فن التجهيزات في الفراغ".

٤- أن يكون لجمهور المتذوقين دور في بناء العمل وأحد عناصره الأدائية واكتساب المشاهد جغرافية المكان.

هذا وقد تم اختيار الأعمال الفنية المجهزة في الفراغ كالتالي:

١-النصب التذكاري للجندي المجهول (القاهرة)، للفنان سامي رافع.

٢-النصب التذكاري للجندي المجهول (بغداد)، الفنان إسماعيل فاتح الترك.

٣-جماعة المحور، عبد الرحمن النشار، فرغلي عبد الحفيظ، مصطفي الرزاز، أحمد نوار.

٤-سلم إلى السماء في الصحراء الجنوبية المغربية، للفنان هانس يورج فونت H.u.font.

وسيتم تحليل محتوي المختارات من خلال النقاط الآتية:

- أسم العمل.

- أسم الفنان.
- سنة الإنتاج.
- القاعة أو المتحف أو البيئة المكانية.
- التوصيف.
- عرض الفكر المعاصر في التصميم.

وسيتم في نهاية التحليل استخلاص منظومة عناصر وأسس بناء فن التجهيزات في الفراغ.

النصب التذكاري للجندي المجهول بالقاهرة:

اسم العمل: الجندي المجهول. (مجموعة الأشكال أرقام (٢ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧).

اسم الفنان: د/ سامي رافع.

سنة الإنتاج: ١٩٧٥م.

المكان: مدينة نصر، القاهرة، جمهورية مصر العربية.

التوصيف: يرتكز النصب التذكاري للجندي المجهول، بمدينة نصر بالقاهرة[٧]، كما هو موضح بشكل (٤) على ثلاث مستويات مربعة يبلغ طول ضلع قاعدة الأولي ٩٨ متر والثانية ٨٤ متر والأخير ٧٠متر، وهي من الجرانيت الرمادي.

والنصب عبارة عن هرم ارتفاعه نصف ارتفاع الهرم الأصغر، منقرع، مكون من اربعة حوائط قطرية وليست محيطية، مفرغ من الوسط ليعطي رؤية متعددة الأشكال نتيجة هذا الفراغ وتلاحمه مع الظلال المتساقطة من القوائم، ويرتفع النصب التذكاري ٦٤,٣١م تراً منها

[٧] سامي رافع: كتالوج خاص عن النصب التذكاري للجندي المجهول، بالقاهرة، إصدار إدارة المطبوعات والنشر للقوات المسلحة، القاهرة، ١٩٧٨.

١و٤ للقاعدة ٣٠,٢٤ متراً لجسم النصب، طول الضلع عند القاعدة ٥١,٥٨ متراً سمك كل حائط من الحوائط الأربعة المكونة للنصب ١,٩متراً وعرضه ٣١,١٤متر وهو مفرغ من الداخل حتى القمة، والهرم منفذ بالأسمنت المسلح الغير مكسي بأي طبقة أخرى، والسطح الخارجي مكون من ١٨ سطراً تعلو بضعها البعض وتتراوح عدد الأسماء الرمزية في كل سطر بين أسم واحد وثلاث أسماء ببروز مقداره عشر سنتيمتر، وهذه الأسماء ناشئه أثناء عملية صب الخرسانة للحائط كما أن الحائط وحروف الأسماء قطعة واحدة، وقد استعملت مادة "ستريوكورك"، في تشكيل الكتابة أثناء صب الخرسانة، وهي مادة بترو كيماوية خفيفة الوزن سهلة القطع ومن الإنتاج المصري.

وفي مركز تقاطع الأضلاع التي تتلاقي على ارتفاع ١٢,٨٢ متراً، توجد على الأرض قطعة من الجرانيت الأسود المصقول، مكعبة الشكل طول ضلعها ١٢٠سم راقد تحتها رفات جندي مصري مجهول الأسم.

أما قاعدة النصب فهي مربعة الشكل بارتفاع ١,٤ متراً مكونة ثلاث طبقات بالمقاسات سابقة الذكر.

أما بالنسبة للأسماء واختيارها كما في شكل (٥)، فقد كان بعضها يصلح لتحويره إلي الخط الكوفي الهندسي، باختير منها ٧١ اسماً وزعت على وجهين فقط من الأوجه الثمانية وكررت هذه المجموعة على باقي الأوجه، ولكن بترتيب مغاير وذلك لتفادي وأحداث إيقاعات بصرية جميلة.

وروعي في اختيار الأسماء التي تكون ذات نوعيات مختلفة، فمنها المسلم والمسيحي ومنها ما هو مشتق من أسماء المدن مثل المنوفي والأسيوطي والإسكندراني وهكذا.

الفكر المعاصر لتصميم النصب التذكاري للجندي المجهول بالقاهرة:

اعتمد الفنان سامي رافع في فكرته الفلسفية المعاصرة عند تصميم النصب التذكاري للجندي المجهول، على فكرة الخلود المستوحاة من الفن المصري القديم، وإحداث نسيجاً وطنياً بين المسلمين والمسيحيين، من خلال كتابة أسماء الشهداء بالخط الكوفي المربع.

ويقول سامي رافع(٨)، أصبحت فكرة الخلود عند الإنسان المصري في الوقت الحاضر ذات جذور تاريخية طويلة تجمع في ثناياها الروح المصرية القديمة، ورمزها شكل الهرم، والروح الإسلامية العربية ورمزها الخط الكوفي الذي كتب به قوائم الهرم مجموعة من الأسماء الرمزية لشهداء حرب التحرير، حيث تكامل هذا المزيج في شكل هندسي عصري جديد، يقف شامخاً على مدار الدهر لتخليد شهداء معارك التحرير.

ويري المؤلف أن تحرر الفنان سامي رافع، في التعامل مع معطيات التراث للفن المصري القديم، ولم يتقيد بالشكل المورث للهرم، بل تفاعل معه من منظومة الفكر المعاصر للمصمم وأحدث متغيرات تصميمية اكسبت البناء الهرمي رشاقة في البناء، وتحرر في التناول، وجعله أقرب إلي روحانية الشهيد القابع تحت الجرانيت الأسود، في حالة صعود دائم إلي السماء وتخلص من الأوزان المعمارية، بتصميم اربع خطوط قطرية هي نقاط ارتكازه على الأرض، فترجم منظومة إعادة صياغة التراث المصري القديم بثقافة ووعي، دون إحداث أي خلل بصري عند إدراكه من جميع الزوايا، بالإضافة إلي تحقيق القيم التصميمية من إيقاع في الحجوم والفراغات والملامس الكتابية دون بهرجة تزينيه، مما اكسب جسد النصب احترام وسمو في المعاني كما أن للنصب صوت يسمع عند الوقوف أسفله عند أحد إضلاعه، هذا الصوت قادم ونابع من ملحمة الخلود للجندي الراقد تحت المكعب الجرانيتي الأسود، والصوت الصادر من تلاحم وحوار حركة

---

(٨) سامي رافع: مرجع سابق.

دوران التيارات الهوائية المتغيرة والمتصادمة والمتصاعدة على جسد الهـرم، بالإضـافة إلي موسـيقي المعمار الهرمي في فراغ البيئة الجغرافية بمدينة نصر.

كما أن التوازن متحقق من جراء تماثل الأجزاء، إلا أن الفـراغات البينيـة تحـدث تنـوع في الرؤية دون ملل بصري عند إدراكه، وقد تلاحمت كل العناصر والقيم السابقة من نظم الإيقـاع والاتزان لتحقيق وحدة عضوية له صفة الخلود وهي الفكرة الفلسفية لتصميم النصب.

وعند الوقوف مبكراً أمام النصب التذكاري، نري ضوء الشـمس قـد تخلـل النصـب والـتي بظلال متحركة مع حركتها، فتسجل منظومة ضوئية ظلية طوال اليوم، هذا المنظومـة تغـير مـن تصميم وحجم الهرم مع كثافة المواد العالقة من الأتربة وصفائها بين حين وآخر لمدينـة القـاهرة، أما مصدر الضوء الصناعي ليلاً، فله انعكاسات أخرى لأن حسابات الضوء صممت لتأكيد فكرة الخلود ورصانة البناء الهرمي.

مما سبق نستخلص، أن تصميم النصب توافق مع المضـمون الفلسـفي لفكـرة الخلـود بفكـر معاصر، انعكس عنه تحقيق قيم تصميمية جمالية لها صفة الرصانة والخلود.

النصب التذكاري للجندي المجهول: بغداد:

اسم العمل: الجندي المجهول. أشكال رقم (٣، ٨).

اسم الفنان: إسماعيل فتاح ترك.

سنة الإنتاج:١٩٨٣م.

المكان: ساحة الجندي المجهول بغداد، العراق.

التوصيف: يتكون النصب من قبة فيروزية اللون، مشـطورة إلي نصـفين، كمـا هـو موضـح بالرسوم التحضيرية شكل رقم (٨) ويقع بينهم تمثال لجندي مجهول ملفوف بعلم العراق ويوجـد

ينبوع صناعي من الماء أسفل جسم الجندي المجهول رمزاً للعطاء، ويوجد أعلى تجويف القبة من الداخل آيات قرآنية تمجد وتخلد روح الشهيد، كما يوجد حول النصب خندق يرمز إلي المعارك الإسلامية ويقع أسفله متحف لمقتنيات الأسلحة والذخائر والغنائم الحربية.

فلسفة الفكر المعاصر لتصميم الجندي المجهول بالعراق:

استلهم الفنان "إسماعيل فاتح ترك"[٩] كما ذكر في كتالوج إفتتاح نصب الجندي المجهول، المبدأ التشكيلي للنصب من فكرة تمجيد الشهيد الذي لم يأخذ بقدر ما أعطي، فاستحق التخليد الشامخ، ولأن فعل الشهادة عمقاً في التاريخ ومنظوراً في الحاضر والمستقبل، يتصف بالديمومة المترادفة مع الإنسان، فإن ذلك العطاء المستمر لابد أن يقف الرمز عنده بتأييد استثنائي.

ولقد حاول التشكيل العام للنصب، أن يسجل للموروث الحضاري إنتماءاً مقصوداً في استعارة شكل القبة كمفردة معمارية لها تداخلات عدة مع الإجلال والسمو، وتم تجريد المنحني البنائي التقليدي بما يخدم فكرة التخليد الديناميكي للشهادة، بإنشطارها إلى نصفين وانفتاحها نحو السماء مبرزة ما تحتضنه القبة من عنصرين أساسيين استند\ عليهما الرمز، وهما جسد الشهيد الملفوف بالراية، ونافورة المياه كينبوع العطاء المستمر.

وفي تلك المنطقة التي تمثل أوج التدرج البصري للمشاهد، حيث ولد إنشطار القبة تكويناً لقوسين عملاقين في مقطعهما، يلم الفضاء، ومن ثم ينطلق إلي عنان السماء موظفاً الشكل النحتي المعماري لتأكيد الرمز في سمو روح الشهيد.

[٩] إسماعيل فاتح ترك: كتالوج عن نصب الشهيد، الصادر عن وزارة الثقافة والإعلام العراقي بمناسبة افتتاح النصب، ١٩٨٣م.

وعند استقراء الوضع الفراغي للموروثات النصبية، كان لا بد من استخدام المنصة التي تستضيف الرمز الجليل بشكلها الدائري الذي له دلالات الاحتضان والرعاية، وجاء الخندق المحيط بتلك المنصة ليضيف رمز التحصين ويذكر بمعارك الأمة المبرزة.

استطاع الفنان في هذا العمل تحقيق قيمة تصميمية جمالية على مستوي من الاتقان والتفرد من خلال استخدام مفردة واحدة هي قبة المسجد، وتناولها بحرية وثقافة عصرية تدل على أنه لم يخشي التراث الإسلامي وصرامته في البناء، بل استطاع شطره وفتحه على الفضاء الخارجي بدلاً من احتواءه على الأشياء، وقد استطاع تحقيق كل من الإيقاع من خلال تبادل الكتل والفراغات والإضاءات حول وداخل الفراغ الذي كان خامته الأولي، وقد استثمر الفنان هنا الفراغ بمفهوم الفضاء كما أكده "حامد سعيد في إحدى دراساته[*]، وحقق الفنان كل من التوازن من جميع نقاط الإدراك، ثم أكد حضور وتحقيق عضوية العمل الفني المجهز في الفراغ، بحرية فكرية معاصرة جديرة بالاحترام.

جماعة المحور الثاني والعمل الفني المجهز في الفراغ:

أعضاء الجماعة: عبد الرحمن النشار، فرغلي عبد الحفيظ ، أحمد نوار، مصطفي الرزاز.

اسم العمل: المحور الثاني. أشكال رقم (٩ ، ١٠)

سنة الإنتاج: ابريل ١٩٨٢م.

القاعة: قاعة المانسترلي، المنيل، القاهرة، العرض الثاني لجماعة المحور.

توصيف العمل: أقام جماعة المحور عملهم المجهز في فراغ الصالة العثمانية بقصر المانسترلي، والتي تفرض أرضياتها بلاطات رخامية بيضاء مربعة (٧٠×٧٠سم)، وتزين جدرانها بالزخارف

---

[*] راجع الفضاء، ص ١٠٦.

النباتية والأهلة والبيارق والتيجان، وهي مطلة على النيل عند مقياس النيل بروضة المنيل بالقاهرة.

وقد استندوا في بناء عملهم المجهز في فراغ هذه الصالة، على أحد مفردات التراث الإسلامي، وهي وحدة المفروكة، دون الإلتزام بشكلها التقليدي، (شكل ٩ – أ) بل استطاعوا تحريك أحد أضلاعه بحيث يستطيع المتذوق رؤية أعمال الفنانين الأربعة من أي نقطة حول هذا العمل.

فلسفة الفكر المعاصر لتصميم جماعة المحور الثاني:

كتب "الرزاز"[١٠] تحليلاً مستفيضاً في إحدى دراساته بمجلة "فنون عربية" أن الفنانين الأربعة استندوا على متوالية رياضية تسود البناء كله، وتسمح بضرب كل وحدة أو قسمتها على أربعة، وعليه فقد صيغ المنظور الجمالي للمحور الثاني على النحو التالي:

٤×٤/ ٤/٤+٤+٤=٤/٤= المحور الجمالي (إرادة + توهج + ثقة× ٤) في مواجهة التفكك والانكماش = المحور الاجتماعي.

وهذه المتوالية الرياضية تحكم التصميم العام، وتحدد مجالات الجزئية المبنية على التوافيق التباديل للبعد الرباعي للأربعة، وقد تم اختيار اللون الأصفر المقارب للبرتقالي وشبهه "الرزاز" بلون صفار البيض.

كما حددت نسبة الفراغات إلي المسطحات وفقاً لهذه المتوالية، وكسيت بالحرير النصف شفاف ربع المساحة الكلية للمحور، وأودعت بداخله مجسمات تخضع لذات النسبة، وقد قسمت كل مساحة بخط قطري أحمر اللون سمكة ٣ ملليمترات، تتجه إليه الأجزاء المشغولة، بينما ترتكز تلك الأجزاء على الزاوية القائمة أسفل وأعلى كل مسطح.

---

[١٠] مصطفي الرزاز: مجلة فنون عربية، العدد السادس، المجلد الثاني، تصدر عن دار واسط للنشر، المملكة المتحدة، ١٩٨٢م، ص١٥٩.

هذا بالإضافة إلي أربع مجسمات متساوية في الحجوم الخارجية (٦٠×٦٠×١٢٠سم)، وتتصل هذه المجسمات بالجسم الكبير للمفروكة في شكلها الجديد بأحبال من خامات طبيعية – الكتاب المبروم- تأكيداً على التواصل بين الحجوم والفراغات.

ويؤكد "الرزاز" على أن الإضاءة لها دور في استكمال التوافيق بين المجموعة.

تقوم فلسفة جماعة المحور على نقاط أساسية هي:

١- إبداع أعمال جماعية ينتزع فيها الشكل المميز عند كل فنان من خلفياته المعتادة.

٢- الاعتماد على التراث المصري القديم والإسلامي والتعامل معه بحرية المثقف من خلال الصياغات العضوية والهندسية.

٣- المنطق الجمالي كالتالي:

٤×٤÷٤÷٤+٤+٤+٤÷٤= المحور الجمالي

(إرادة + توهج + ثقة× ٤) في مواجهة التفكك والإنكماش = المحور الاجتماعي.

سلم إلي السماء للفنان "هانزيورج فوت[١١] H.V.foot:

اسم العمل: سلم إلي السماء. شكل رقم (١١) وتفصيلية

اسم الفنان: هانز يورج فوت.

سنة الإنتاج: بدون تاريخ.

المكان: الصحراء الجنوبية المغربية عمل رقم (١٠)، وتفصيلية رقم (١١).

---

[١١] هانز يورج فوت: سلم إلي السماء في الصحراء الغربية، مجلة فكر وفن، ألمانيا، العدد ٤٥ عام ١٩٨٤، ص٩٠-٩١.

التوصيف: بناء على شكل مثلث مثل المنابر الإسلامية، يقف في فضاء، صحاري المغرب الجنوبية، منعزلاً تماماً عما يحيط به من أشياء سوي الرمال، وذكر الفنان في مجلة "فكر وفن" أن الفنان قام ببناء هذا العمل بمساعدة ثلاثة من البنائين المغاربة، فصنعوه من الطين ووسائلهم التقليدية العريقة، يرتفع هذا السلم ستة عشر متراً فوق سطح الأرض، على قاعدة طولها ثلاث وعشرون متراً يتكون من أثنين وخمسون درجة، عرض القاعدة السفلي تساوي ست أمتار وثمانون سنتيمتراً، ويقلل هذا العرض على مدي ارتفاع الدرجات فيصبح عرض الدرجات العليا ثلاث أمتار وستون سنتيمتر فقط ويؤدي هذا التناقض في العرض إلي أظهار أكثر علواً.

تشرق الشمس كضوء على السلم المُطل بضلعه العمودي الذي يقسمه خط مجوف من شطرين متماثلين فتسقط أشعة الشمس الأولي إلي جوف السلم ومن خلال فتحات، وتنزل على درجاته من خلال فتحه بقمته وفي وقت الأصيل وهو غروب الشمس يغمره اللون الأصفر البرتقالي.

الفكر المعاصر لتصميم سلم إلي السماء:

هدف الفنان "هانس يوريج فوت" الألماني الجنسية إلي رمزية التطلع والصعود إلي السماء وطيران الإنسان إلي الفضاء، درجاته أي السلم تدعو الإنسان إلي الصعود فوقه، ولكن القمة ليست النهاية إذ تبدأ العين بعد الوصول في الإشراف على مالا نهاية وآخر درجة من درجات السلم هي أول خطوة في الانتقال إلي عالم آخر، وإلي التحرر من القيود الدنيوية الثقيلة، أن سبب اختيار الفنان لهذا الموقع الجغرافي كمكان وكفراغ ليس هو الميل إلي الوحدة، بل الغربة في الإنطلاق، وهذا هو الفكر التصميمي الفلسفي الذي كان هدف إقامة هذا العمل المجهز في الفراغ وكان فلسفة الفنان كما قال أريد أن أصنع شكلاً يمثل إرادة الإنسان لتجاوز حدوده.

حقق الفنان في هذا العمل قيماً تصميمية رصينة البناء، وحاول تحقيق وحدة التنوع البصري في كل من درجات السلم التي تمثل فلسفة الصعود إلي السماء وتدرج أبعادها من الكبير أسفله، والصعود إلي الصغير أعلاه، كما أن نسب العمل الثلاثي الأبعاد والمقام في بيئة جغرافية صحراوية أضفي عليه حساً أسطورياً متوازن، في مجملة قطعة معمارية في فضاء فسيح تسمع صوت اصطدام التيارات الهوائية والبوح عن عمق التجربة الفلسفية للفنان.

كما أن العمل متوافق في لونه الطيني الممزوج بالرمال مع لون الصحراء مع ضوء الشمس التي تغمره في حركة كونية منذ سطوعها حتى غروبها طوال اليوم الواحد.

استخلاص العناصر والأسس التصميمية لفن التجهيزات في الفراغ:

استطاع الباحث بعد ما تقدم به من تحليل محتوى أعمال قد تم تصنيفها على أنها من عائلة فن التجهيزات في الفراغ "Installation" أن يصمم منظومة جدلية لعناصر وأسس تصميم "فن التجهيزات في الفراغ"، مع ضرورة تحقيقها للقيم التصميمية في الفكر المعاصر من نظم إيقاعية وإتزان ووحدة عضوية.

كما أكد البحث على أن الفكر المعاصر له ضرورة حتمية للتحديد والتطور والنمو في مجال التصميمات ثلاثية الأبعاد وأن الفراغ له مضامين متنوعة مثل الحيز والفضاء وأن اكتساب خبرة التعامل مع الفضاء أو الحيز أو الفراغ لابد وأن يكون المصمم واعي من خلال عمليات التأمل والملاحظة والتخيل والإحساس بالخامات والمهارات التقنية المتنوعة، حتى يستطيع تحويل أحلامه وأفكاره وتخيلاته إلي واقع معاش أمام عينه ووعية كمصمم لفن التجهيزات في الفراغ.

وسيقتصر الباحث على تناول كل من العناصر التي يقوم عليها إنشاء فن التجهيزات في الفراغ، والقيم التصميمية المتحققة كنتيجة لتفاعل هذه العناصر في حوار دائم بينهم، بمجالات أخرى متنوعة مثل علم النفس وسلوك الإنسان وغيره ألخ.

المكان والزمان وفن التجهيزات في الفراغ:

يتنوع مصطلح المكان في هذا البحث ويتخذ صورتين:

- المكان كبيئة جغرافية.
- المكان كفراغ معد لإنشاء وتنظيم مفردات العمل الفني.

المكان كبيئة جغرافية:

المكان في العمل الفني المجهز في الفراغ المعد، هو الموقع والبيئة الجغرافية التي أنشئ فيها العمل، وخاصة إذا كان في بيئة مفتوحة مثل البيئة الساحلية أو الصحراوية أو الزراعية أو الصناعية أو بيئة مغلقة داخل أحد المباني المعمارية، مثل المعابد أو الكنائس أو المساجد أو أحد المؤسسات الكبرى مثل البنوك أو المصانع أو المطارات.

المكان كفراغ داخلي أو فضاء خارجي:

الفراغ: مصطلح له معاني كثيرة ومتنوعة بتنوع التوظيف، والفراغ في هذا البحث لا يقترب من المعاني التي اصطلح عليها في الأعمال ذات البعدين ولكنها الفراغ الذي يعتمد على إنشائية التركيب والتجهيز في فضاء أو فراغ ثلاثي الأبعاد، بمفهوم المنظور الواقعي مثل الأعمال المعمارية أو النحتية ثلاثية الأبعاد.

والفراغ مصطلح أيضاً تناولته كثيراً من الدراسات على أنه الهواء المفتوح، فإذا ما وضع فيه شئ بمفهوم المجسم أصبح هذا المجسم كتله ثلاثية الأبعاد، وضعت في فضاء أو فراغ فشغلت جزء منه، وأصبح هناك علاقة عضوية بين الكتلة والفراغ.

وقد تناول "حامد سعيد"[١٢]مصطلح الفضاء بدلاً من الفراغ حيث قال:

---

[١٢] حامد سعيد: روح الفن المصري، مطبوعات وزارة الثقافة والإعلام، مركز الفن والحياة، ١٩٧٠، ص١.

(الفضاء بإيحائه ورحابته إيحاء للنفس بالمطلق ورحابه ما وراء الخيال هذا الفضاء هو المادة الخام، التي يصوغ فيها الفنان أعماله والتي تنقل إلي القلب حلم القلب بفضل حكمة التقاسيم والكتلة إلغاء للفضاء والشفافية إيحاء به والرأسي تأكيد له على اتجاه عمودي، والانبساط تأكيد له في الأفقي.

وينحت الفنان في الفضاء أسرار محتواه ودلل على ذلك بأهرامات الجيزة.

وبتحليل محتوي مقولة "حامد سعيد" نجد عن طريق التأمل، أن الفراغ الخارجي هو فضاء، أي بدون أي كتلة واصطلاح الفراغ نتج عن علاقة المملوء، أما الهواء الخارجي المفتوح مصطلح الفضاء أنسب إذا ما قورن بفراغ العمارة الداخلية.

كما أكد "حامد سعيد"، على أن الفضاء، أو الفراغ هو خامة من خامات النحات أو الفنان أو المصمم، لأنه إذا انعدمت هذه الخامة لا يكون هناك كتلة أو أجسام تشغل هذا الفراغ، وتحتويه.

كما أوجد علاقة خيال الفنان بهذا الفضاء، وأن هناك علاقة تبادلية عن طريق التأمل لحل الفراغ الذي هو الفضاء حلاً جمالياً.

ويؤكد الباحث على أن فضاء "حامد سعيد" هو الفراغ الذي يتخذ ثلاث حلول تصميمية.

فراغ/ الفضاء الخارجي للعمارة.

فراغ/ الفضاء الداخلي العمارة.

فراغ يجمع بين الفراغ الداخلي الفضاء الخارجي.

الزمان والعمل الفني المجهز في الفراغ:(*)

(*) راجع نظم بناء اللوحة الزخرفية ص٤.

تنوعت مفاهيم الزمان عبر العصور إلي أن أصبح للزمان مضـامين ومفـاهيم متنوعـة مثـل المفهوم البيولوجي والروحاني والفيزيائي والفسيولوجي والميتافيزيقي و الديني والأسطوري والصـوفي والكمي المرتبط بالسرمدية، إلا أن مفهوم الزمان كان له تأثير واضح ومبـاشر على تنـاول المصـمم بالنسبة للعمل الفني المجهز في الفراغ وهم على النحو التالي:

- الزمان التاريخي.
- الزمان الإدراكي.

الزمان التاريخي، تاريخ إنتاج العمل:

وهي سنة إنتاج العمل الفني المجهز في الفراغ، لأن هذه السنة لها دلالـة تاريخيـة تكشـف عن المضامين الفلسفية التي كانت سائدة في تلك الحقبـة فالعمـل الفـني المجهـز في الفـراغ عام ١٩٥٠ له دلالة متغـيرة عـن العمـل الفـني المجهـز في الفـراغ عام ٢٠٠٠ لأن الدلالات الفلسـفية ومفردات الحياة اليومية، قد تغيرت سريعاً الأمر الذي يجعل من الزمن التاريخي أمراً هامـاً عنـد بناء وتحليل الأعمال المجهزة في الفراغ.

الزمن الإدراكي:

هو الزمن الذي يستغرقه المتذوق أو المصمم في قراءة العمل الفـني المجهـز في الفـراغ المعـد، وهو يعادل الإيقاع، وهو االسمة الزمانية في الفنون البصرية، كما أن إدراك هذه الأعمال يستغرق جزءاً من الزمان، وبذلك يعتبر البعد الرابع في العمل الفني المجهز في الفراغ وهو الزمان بعـد كل من الطول والعرض والارتفاع.

ويؤكد زكرياً إبراهيم[١٣] على أن العمل الفني لابد أن يكون ثمرة لعملية منهجية خاصة إلا وهي عملية تنظيم العناصر التي تتألف منها حركته فإن هذه الحركة هي الكفيلة بأن تخلع عليه طابعاً زمانياً يجعل منه موجوداً حياً تشيع فيه الروح والعمل الفني المجهز في الفراغ المعد عملاً يحتاج إلي مهارة إبداعية لتوظيف الحركة أبتداء من الساكن وتحقق الزماني ابتداء من المكاني، من أجل تحقيق الوحدة العضوية بين أجزاء العمل رغم تعدد مفرداته من خامات وتقنيات كما أن الفراغ والفضاءات المتواجدة بين عناصر العمل الفني المجهز في الفراغ هي فراغات تمهد للمشاهد رؤية باقي أجزاء العمل وإحداث تواصل بصري بدوام الإدارك البصري لها.

المضامين الفلسفية و فن التجهيزات في الفراغ

وتعني الفلسفة الكامنة[*] وراء الفكر التصميمي للعمل الفني المجهز في الفراغ، وقد تناولنا فيما سبق بالأمثلة على دور الإيديولوجيات في توجيه الفكر المعاصر للتصميم.

وينبثق من المضامين الفلسفية الموضوعات التي تكون بمثابة المدخل الفكرى للمصمم، مثل الموضوعات القومية أو السياسية أو التسجيلية أو فكر الفنان نحو المجتمع والأحداث الجارية مثل الأرهاب، والأدمان، البيئة، الفوضي، الأهمال.

الضوء وفن التجهيزات في الفراغ:

يعتبر الضوء هو المسئول عن إدراك المجسمات ثلاثية الأبعاد، وعندما تتواجد الظلال يوجد مصدر للضوء وللضوء مصدرين هما:

١- المصدر الطبيعي: ضوء الشمس وضياء القمر.

٢- المصدر الصناعي: الضوء الصناعي.

---

[١٣] زكريا إبراهيم: مشكلة الفن، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٧.

[*] راجع الفكر المعاصر في التصميم، في مقدمة البحث الحالي ص٨٥ .

وعند تصميم العمل الفني المجهز في الفراغ المعد، لابد وأن يؤكد المصمم على مصدر الضوء وخاصة إذا كان في فراغ مطلق بمفهوم الفضاء، أو فراغ داخلي لأحد الأبنية المعمارية لأن الضوء هنا يؤكد على الجوانب الجمالية في العمل، وخير دليل على ذلك ما تحدثه ضوء الشمس حول الأعمال المجهز في الفراغ، الموجود في الفن المصري القديم مثل دخول ضوء الشمس في معبد رمسيس الثاني بأبو سنبل مرة يوم ميلاده ومرة يوم جلوسه على العرش، وفي كل عام وفي نفس الزمان والمكان.

وحركة ضوء الشمس حول النصب التذكارية في كل من الجندي المجهول في مصر والعراق وقوس النصر الجديد بباريس والهرم الزجاجي أمام متحف اللوفر بباريس، والضوء والظل يعطي المتذوق معلومات عن كنه العمل وطوله وعرضه وارتفاعه وخامته وعلاقته العضوية بالفراغ، كما توجد أعمال فنية مجهزة في الفراغ تكون هي مصدر الضوء.

الصوت – الموسيقى– وفن التجهيزات في الفراغ:

إن العلاقة بين الصوت والعمل الفني المجهز في الفراغ المعد، يقوم على ارتباطات وجدانية نفسية ومدلولات تخضع لعلاقة التزامن بين الصوت والعمل المجهز في فراغ معد، وهو ارتباط تنسيق بين نوعين مختلفين من الإدارك البصري، والآخر الإدراك السمعي، والعقل هو جهاز الاستقبال والتحكم والربط والتنسيق والتوحيد، فهو الذي تجمع فيه كل الحواس وهو الذي يربط بين البصر والسمع والشم وغيرهم.

ويؤكد "كارلايل"[١٤] على أنه إذا تأملت الشئ ونظرت إيه بعمق وتفحصته فإنك حتماً ستستمع بموسيقيته، لأن النغم يكمن في قلب طبيعة الأشياء، على أن الإنسان الذي يستمتع بمنظر طبيعي بمصاحبة أصوات من الطبيعة كحفيف الشجر وأصوات الطيور وخرير الماء، وهذا يقودنا إلي حقيقة كامنة في تذوق وبناء العمل الفني المجهز في فراغ فإذا كان في بيئة جغرافية ساحلية حيث صوت أمواج البحار وابواق السفن فإنها تتداخل في تذوق هذه الأعمال، فالموسيقي هي الحركة في الزمن وهي التي تحول الأعمال الفنية المجهزة في الفراغ، من أعمال ساكنة إلي رؤية موسيقية ذات بناء جمالي متحرك، ويؤكد "يوسف السيسي"، على أن المزج الفني بين ما هو مرئي وعقلي وسمعي يجعل الحقيقة أكثر تكاملاً والحس البشري أكثر نضجاً وأقرب إلي الطبيعة الأم وهي الحقيقة ذاتها.

ويؤكد الباحث أن الأعمال الفنية المجهزة في فراغ معد "Installation" الذي يصدر عنها وبصحبتها موسيقي موفقه أو توضع في بيئة جغرافية لها اصوات طبيعية موفقة سواء على المستوي القصدي أو التلقائي فإنها تجعل المتذوق والفنان في تجربة فكرية وتصميمية ذات قالب جمالي من نوع جديد، ويؤكد على وحدة الفنون البصرية والسمعية ويتم تحقيق الطبيعة الجمالية للتصميم لهذه الأعمال وفقاً لما تحتويه من نظم إيقاعية متنوعة وقوانين التوازن الحسية وتنوع الوحدة العضوية بين الأجزاء والكليات في آن واحد.

ويمكن للمتذوق استقبال الموسيقي المصاحبة والمتزامنة مع الأعمال المجهزة وفي الفراغ المعد، عن طريق الحواس بشكل مباشر كما أن الحواس الإنسانية تقوم بتنمية وتكبير وتحقيق

---

[١٤] يوسف السيسي: دعوة إلي الموسيقي، سلسلة علام المعرفة، الكويت، العدد (٤٦)، ١٩٨١، ص٤٥– ٤٨.

هذا التأثير الموسيقي الذي تستقبله فنشعر بعنصر الإيقاع في الموسيقي من خلال تعاطفنا معه، لأن الإيقاع ينبع من داخلنا وهذا ما يجعلنا نشعر بأنفسها في داخل الكيان الموسيقي ونشاهد في ذلك التزامن السمعي والبصري مع الخطوط والملامس والأضواء والتبادل بين الأشكال والأرضيات التي تتحول إلي معان جمالية من خلال استقبالنا الشمولي للأعمال المجهزة في الفراغ.

التقنيات وفن التجهيزات في الفراغ:

اتفق كل من قاموس "المورد"[١٥] وقاموس "لونجمان" على أن التقنية هي معالجة الموضوعات بطريقة تقنية تنفيذية كما اتفق كل من "عفيف بهنسي"[١٦] و"شاكر عبد الحميد"[١٧] على أن التقنية هي عمليات تنفيذ العمل الفني وتحويله من شكل محسوس إلي شكل مادي ملموس خاضع لعمليات الإدراك البصري ويؤكد "محمد إسحق"[١٨] على أن التقنية ترتبط بالخواص الحسية الإدراكية للخامة والتقنية هي الوسيط والطريقة التشكيلية التي يتفاعل بها الفنان عن عمل مع خامته ويطوعها لتحقيق أعماله الفنية لاكتشاف طاقاتها وسعتها التشكيلية والتعبيرية.

[١٥] منير البعلبكي: قاموس المورد، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٩٥م.

[١٦] عفيف بهنسي: علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي ومسائل في الفن، دار ثنيان، بغداد.

[١٧] شاكر عبد الحميد: العملية الإبداعية في التصوير، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٨.

[١٨] محمد إسحق قطب: المفهوم الجمالي لتناول الخامة في النحت الحديث وأثره على القيم التشكيلية والتعبيرية في أعمال طلاب كلية التربية الفنية، رسالة دكتوراه، غير منشورة، كلية التربية الفنية جامعة حلوان، ١٩٩٤.

ويري المؤلف أن التقنية هي أسلوب الأداء والطريقة التي يستخدم فيها الفنان كل من الأدوات والخامات، المتنوعة كوسيط تعبيري يستطيع من خلالها تجسيد وترجمة المشاعر والأحاسيس لتحقيق المضامين الفلسفية الكامنة وراء العمل الفني المجهز في الفراغ.

وهناك علاقة عضوية بين التقنية كخامات وأدوات والمضامين الفلسفية حيث لابد أن تؤكد الخامات وأسلوب تهذيبها وترجمتها واستخدامها وتوظيفها تلك المضامين وإلا أصبحت عائق بين المصمم وأفكاره التصميمية وفق التجهيزات في الفراغ في مجال من المجالات التي تحتاج إلي عدة تقنيات وخامات، الأمر الذي يؤكد أن المصمم لابد أن يكون لديه مهارات متنوعة أو يستعين بمن لديهم تلك المهارات في إنشاء تصميماته المجهزة في الفراغ.

ويؤكد "جومبرتش"[١٩] في مقولة له أن المصمم عليه أن يبتكر أفكار تصميمية لها صفة التوهج الخيال والحلم، وعلى التقنيين تنفيذ ذلك لأن مشكلة الفكر التصميمي هي محك الابتكار الأول أما الممارسات التقنية فتحتاج إلي إبداع من نوع آخر، ويري المؤلف أن الفكر المعاصر في التصميم قد اصبح لديه مزيداً من الحرية في طرح الأفكار الغير تقليدية دون التفكير في أسلوب حلها تقنياً، وهذا مصدر جديد ومخرج من أصابة المصمم بنوع من فقدان الثقة وعدم مواصلة الفكر الإبداعي في التصميم.

ومن الخامات التي يستطيع المصمم تناولها عند إعداد فن التجهيزات في الفراغ المعد خامات طبيعة خامات صناعية خامات جاهزة أو كل ذلك في آن واحد كما يستطيع أن يستخدم ما يقع تحت يديه من أدوات يدوية أو كهربائية بهدف إنشاء عمله في الفراغ.

---

[١٩] Gombrich, E.H. Art nd Illusion, Princetion, University Press, N.J, ١٩٧٢.

الجمهور وفن التجهيزات في الفراغ:

المقصود بالجمهور هنا هم جمهور المتذوقين والذي يختلف دورهم عند تذوق فن التجهيزات في الفراغ فالجمهور أما أن يلتف حول العمل أو يصبحوا داخله أو خارجه أو حوله أي أن يكونوا جزءاً منه يرجع ذلك إلي تصميم العمل نفسه مثل النصب التذكاري للجندي المجهول أو سلم إلي السماء .

الأداء التصميمي للمصمم[*]:

- السلوك القصدي.

- السولك التلقائي.

- السلوك القصدي التقائي معاً.

- التوهج الفكرى المتزامن مع التخيل أثناء الإبداع.

ملحوظة: لم يتم تناول هذا المحور لحاجاته لإبحاث أخرى.

القيم التصميمية المعاصرة:

- نظم الإيقاع.

- نظم الاتزان.

- الوحدة العضوية.

أمكن عرض هذه القيم في خلاصة كل المختارات التي تم تحليلها.

---

[*] تم شرح السلوك القصدي والتلقائي في متن الكتاب بصفحات "نظم تصميم اللوحة الزخرفية بين القصدية والتلقائية".

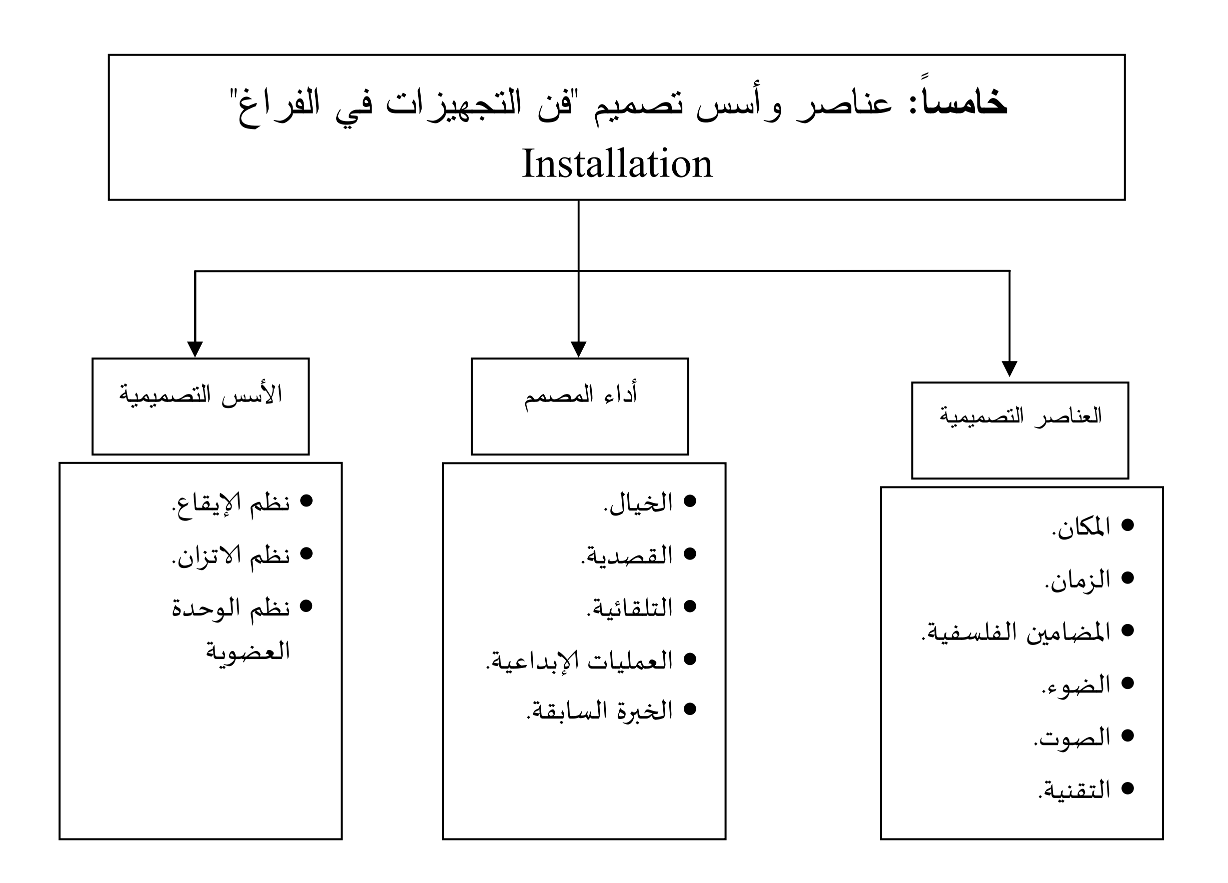
- أن الفكر المعاصر في التصميم أكد على عضوية العلاقة التبادلية بين عناصر وأسس بناء العمل الفني وفن التجهيزات في الفراغ.

- إن الفراغ أو الفضاء خامة وقيمة في آن واحد.

- أن التأمل والملاحظة والمعايشة الفعلية هم أدوات المصمم التي يعتمد عليها أثناء بناء فن التجهيزات في الفراغ.

- أن فن التجهيزات في الفراغ، أكد على عضوية الفنون البصرية والعلوم التكنولوجية البسيطة والمركبة.

- أن الفكر الفلسفي للمصمم هو المسئول عن خصوصية تحقيق جماليات فن التجهيزات في الفراغ.



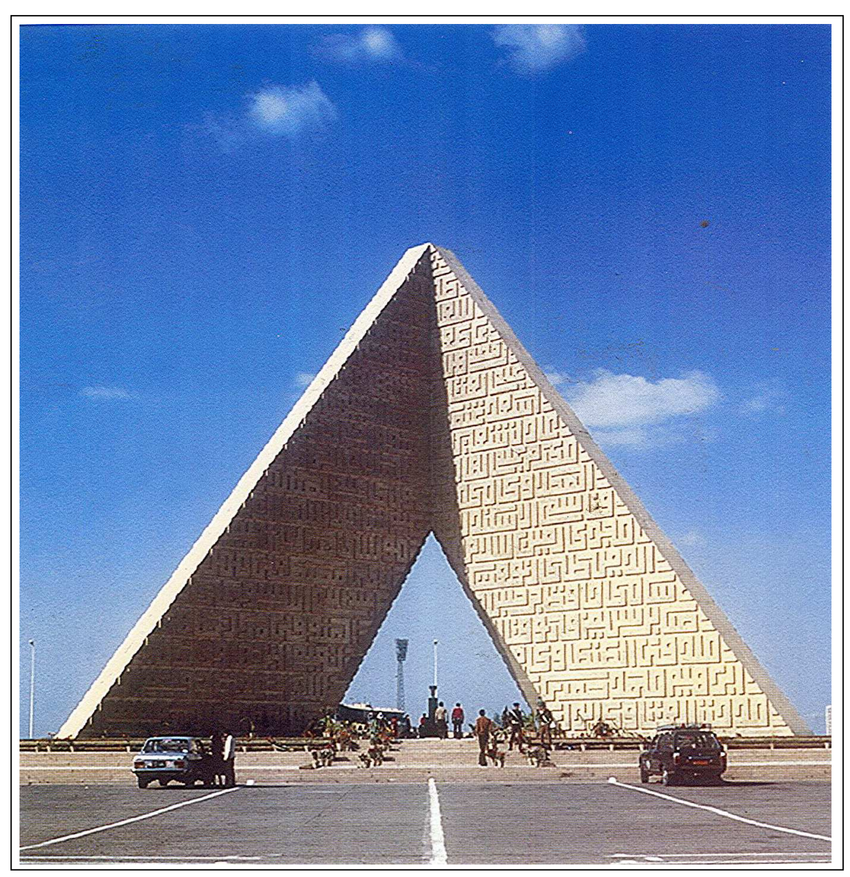
منظومة توضح العناصر والأسس التصميمية لبناء "فن التجهيزات في الفراغ"
من إعداد المؤلف.

وفيما يلي سيتم عرض بعض من الأعمال الفنية المجهزة في الفراغ لمجموعة منتقاه من الفنانين حيث يوضح كل عمل العلاقة العضوية بين الفكر الفلسفي المعاصر ونظم تصميم فن التجهيزات الفراغ .



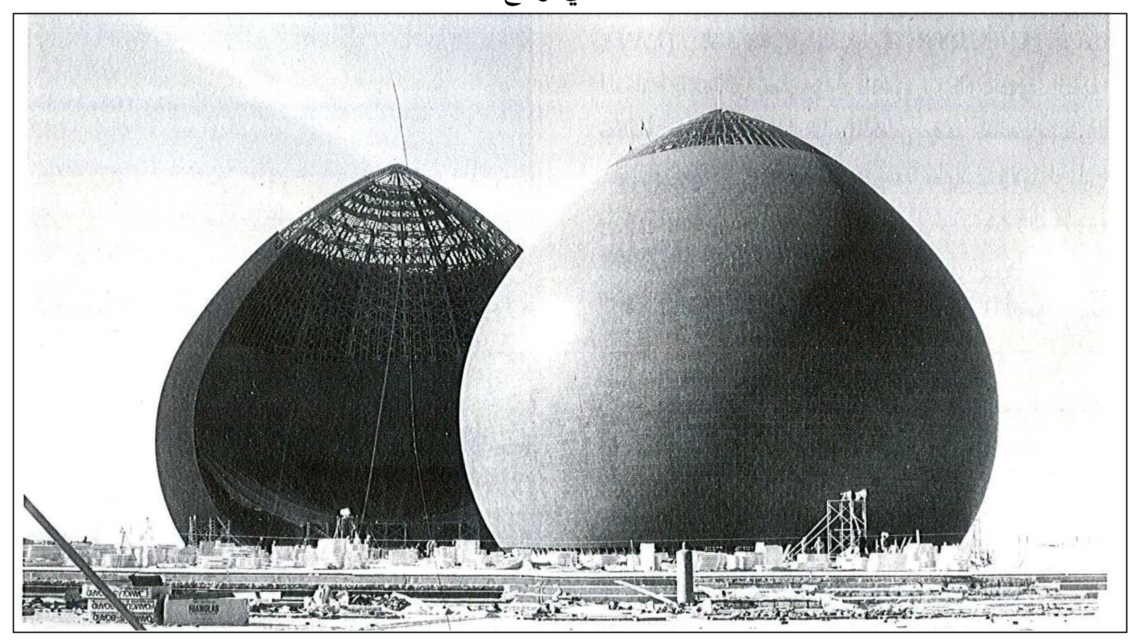
عمل رقم (١)

للفنان " مارسيل دو شامب " بعنوان " عجلة الدراجة عام ١٩١٣



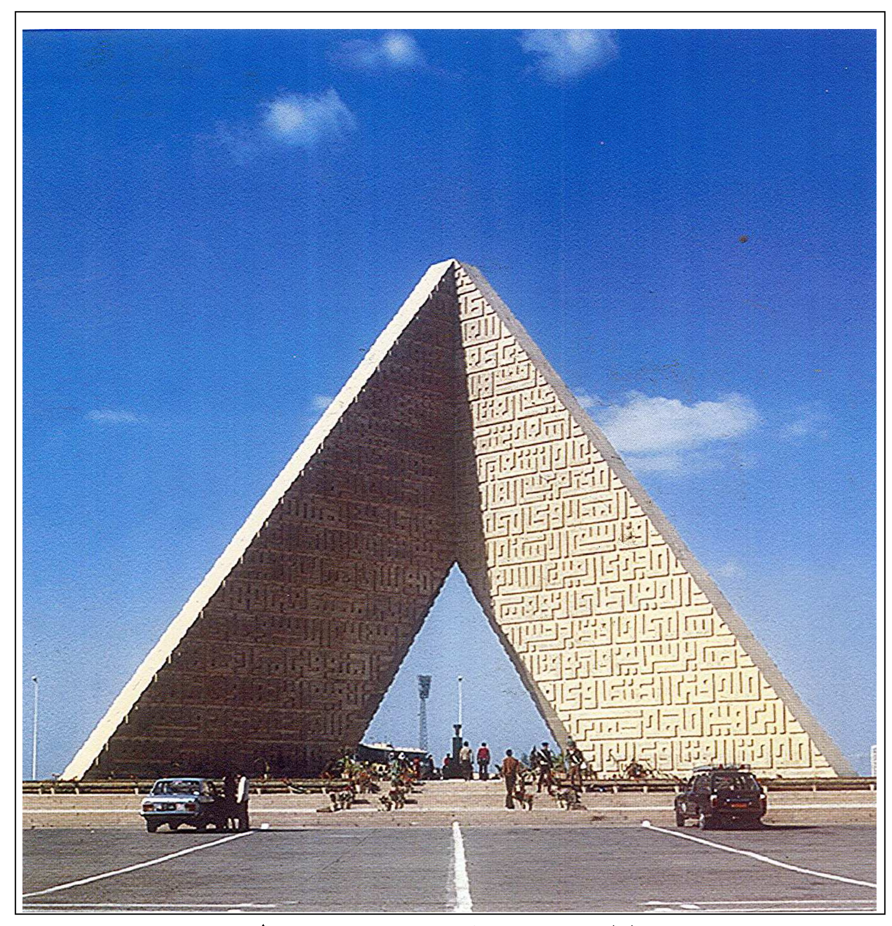
عمل رقم (٢) النصب التذكاري للجندي المجهول بالقاهرة

للفنان " سامي رافع " ١٩٩٧



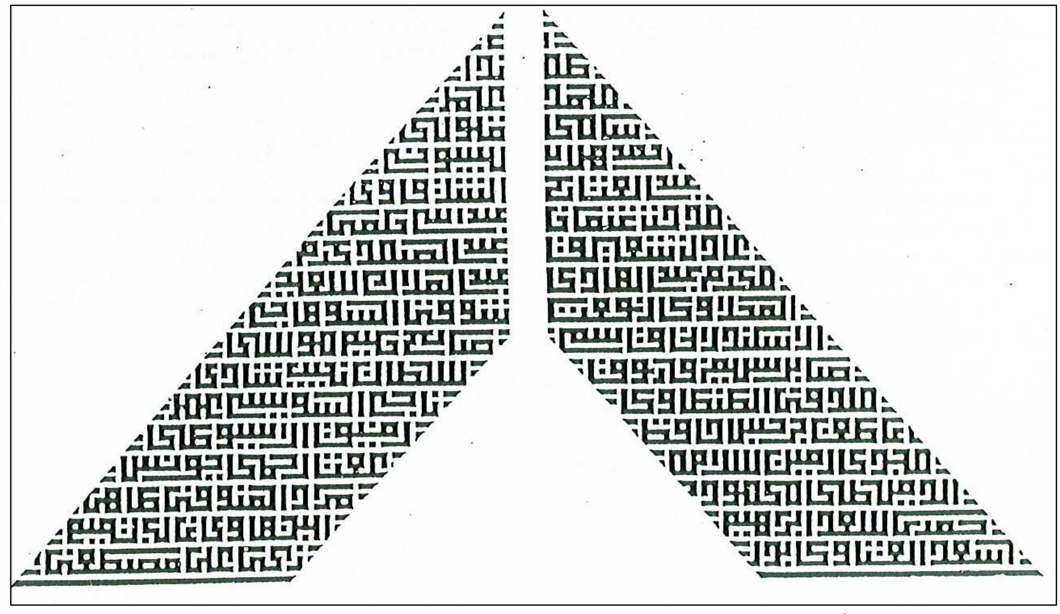
عمل رقم (٣) النصب التذكاري للجندي المجهول ببغداد

للفنان إسماعيل فتاح الترك ١٩٨٣

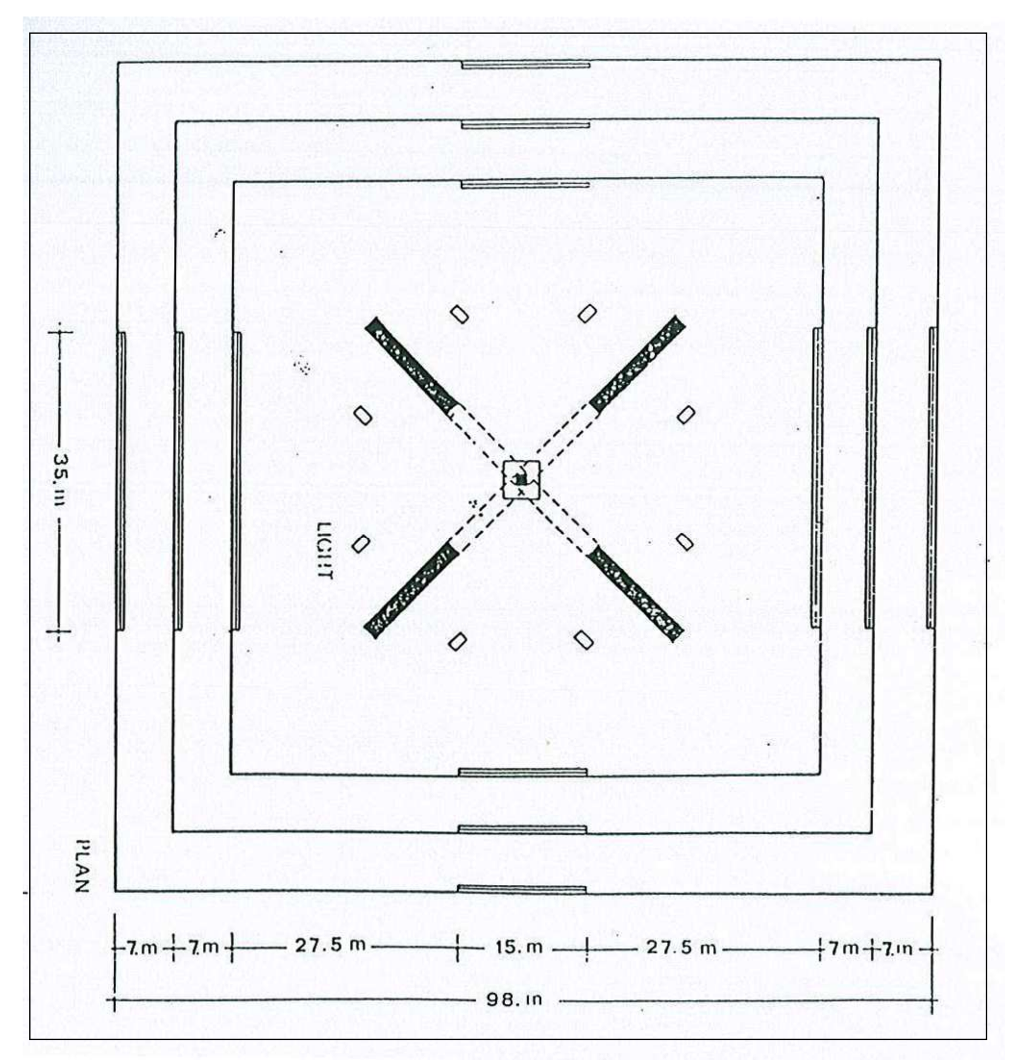


عمل رقم (٤) النصب التذكاري للجندي المجهول بالقاهرة

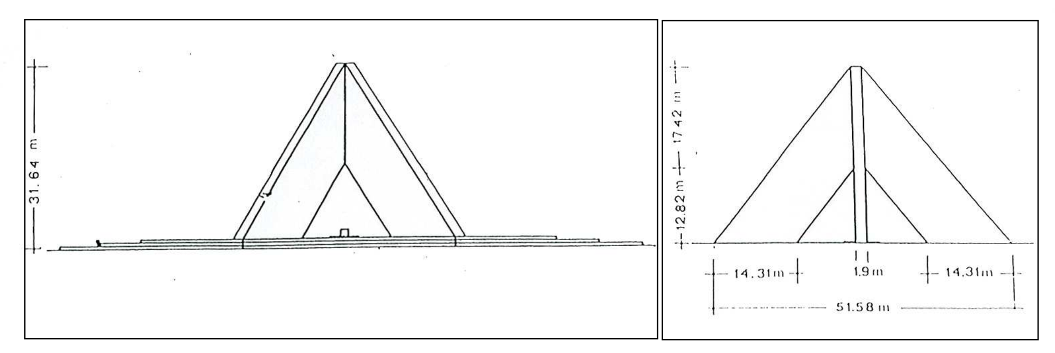
للفنان " سامي رافع " ١٩٩٧



عمل رقم (٥) مسقط رأسي يوضح الكتابات الكوفية على جسد النصب التذكاري للجندي المجهول بالقاهرة

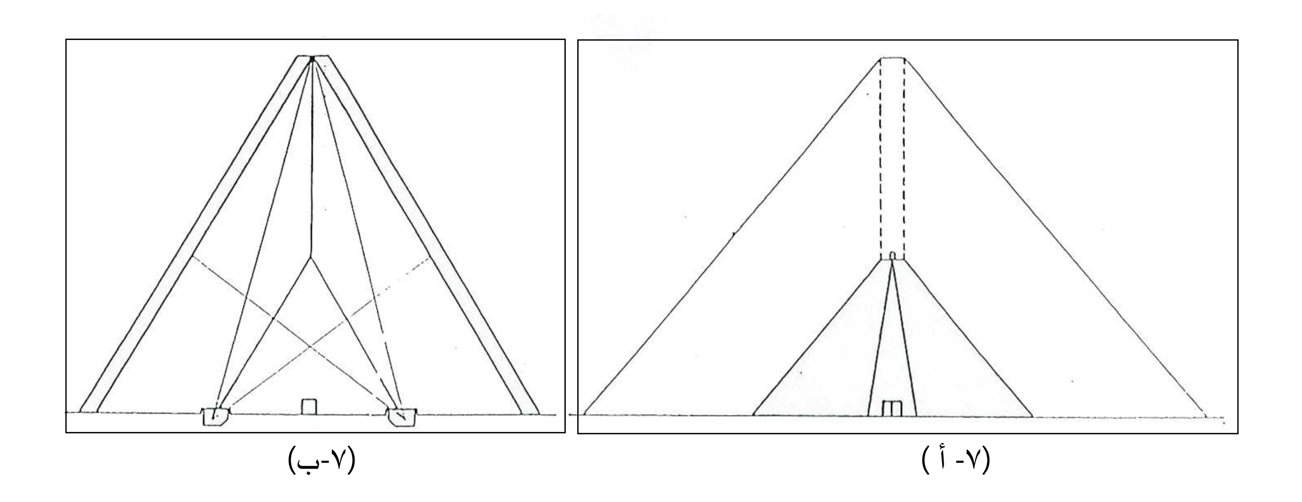


شكل رقم (٦-أ) المسقط اللأفقي للنصب

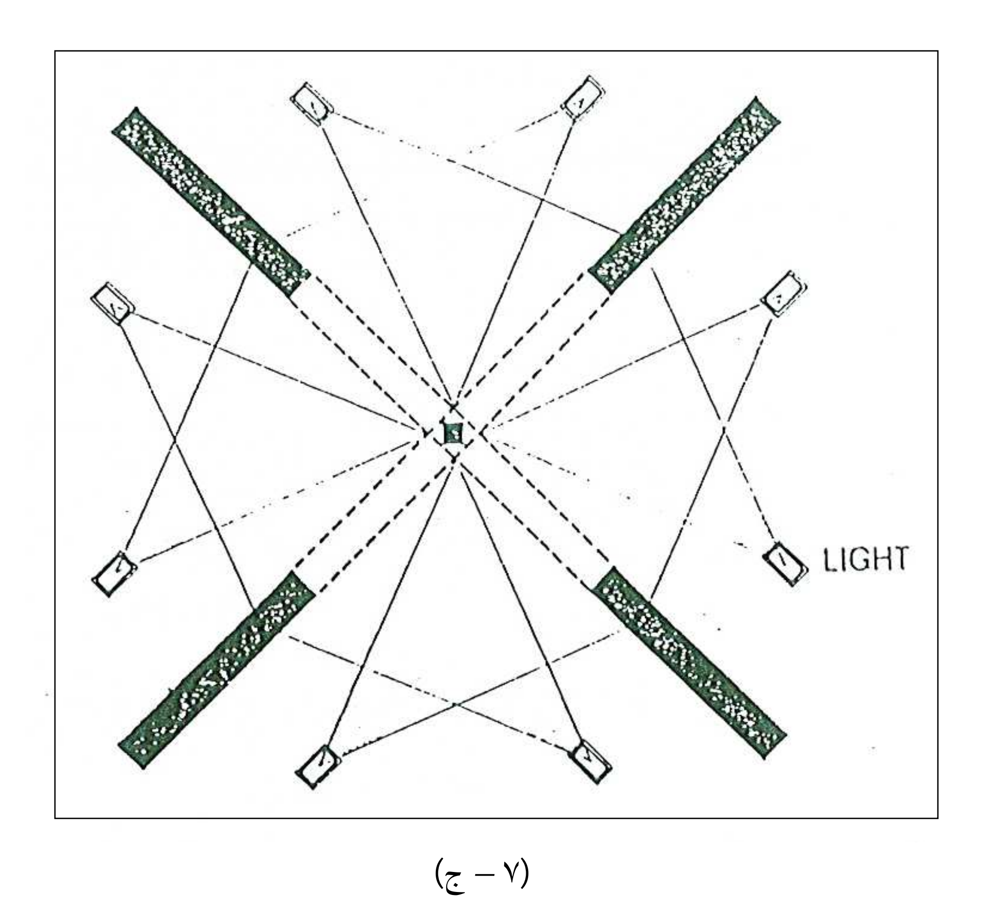


شكل رقم (٦-ب) المسقط الجانبي للنصب شكل رقم (٦-ج) المسقط الرأسي للنصب

أشكال (٦- أ ، ب ، ج) خاصة بالنسب التذكاري للجندي المجهول بالقاهرة



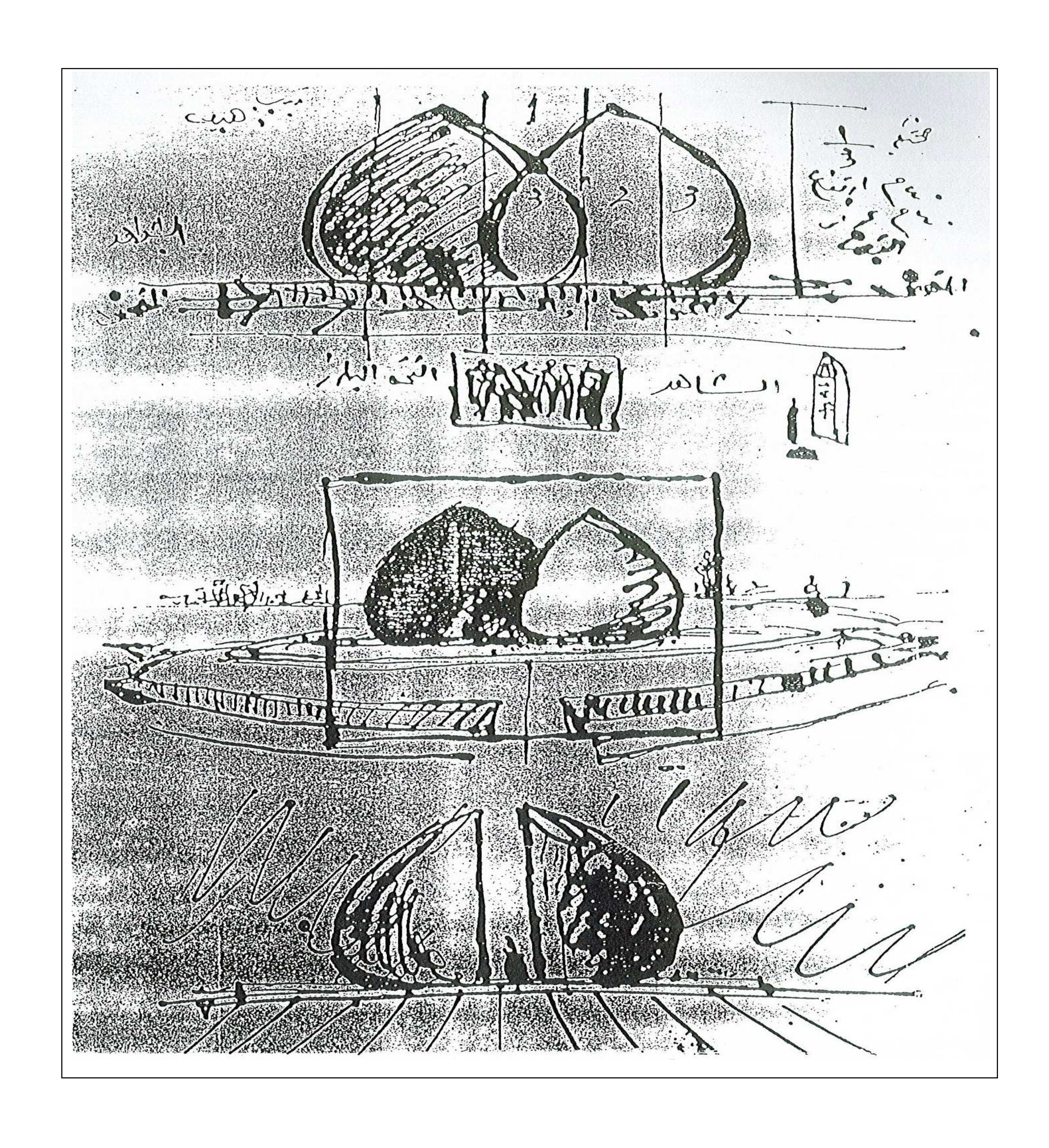
(٧- أ)　　　　(٧-ب)



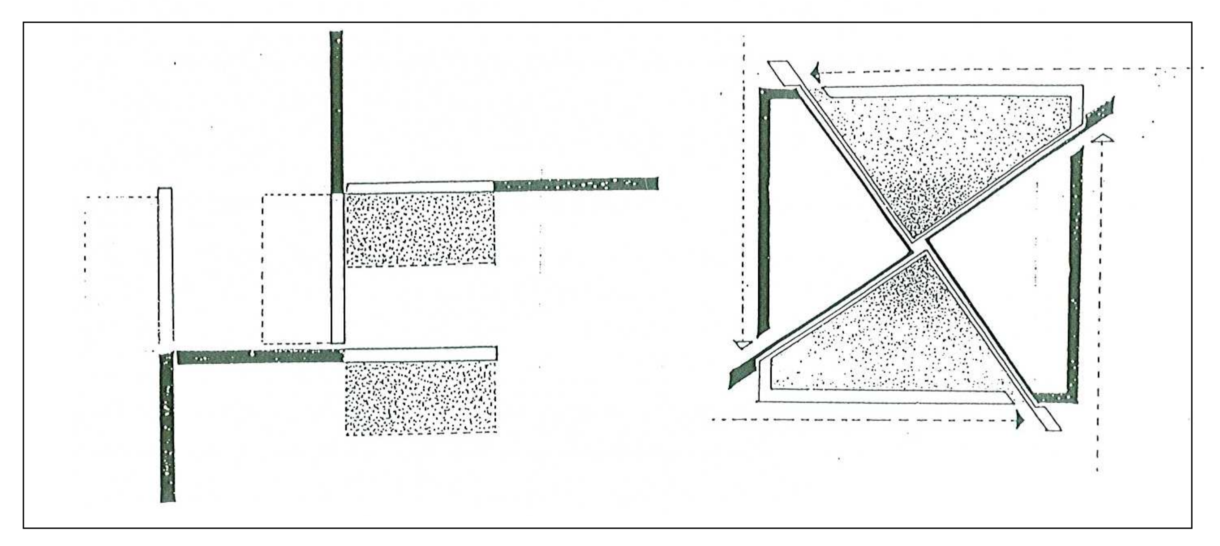
(٧ – ج)

ويوضح مجموعة الأشكال (٧ – أ ، ب ، ج)

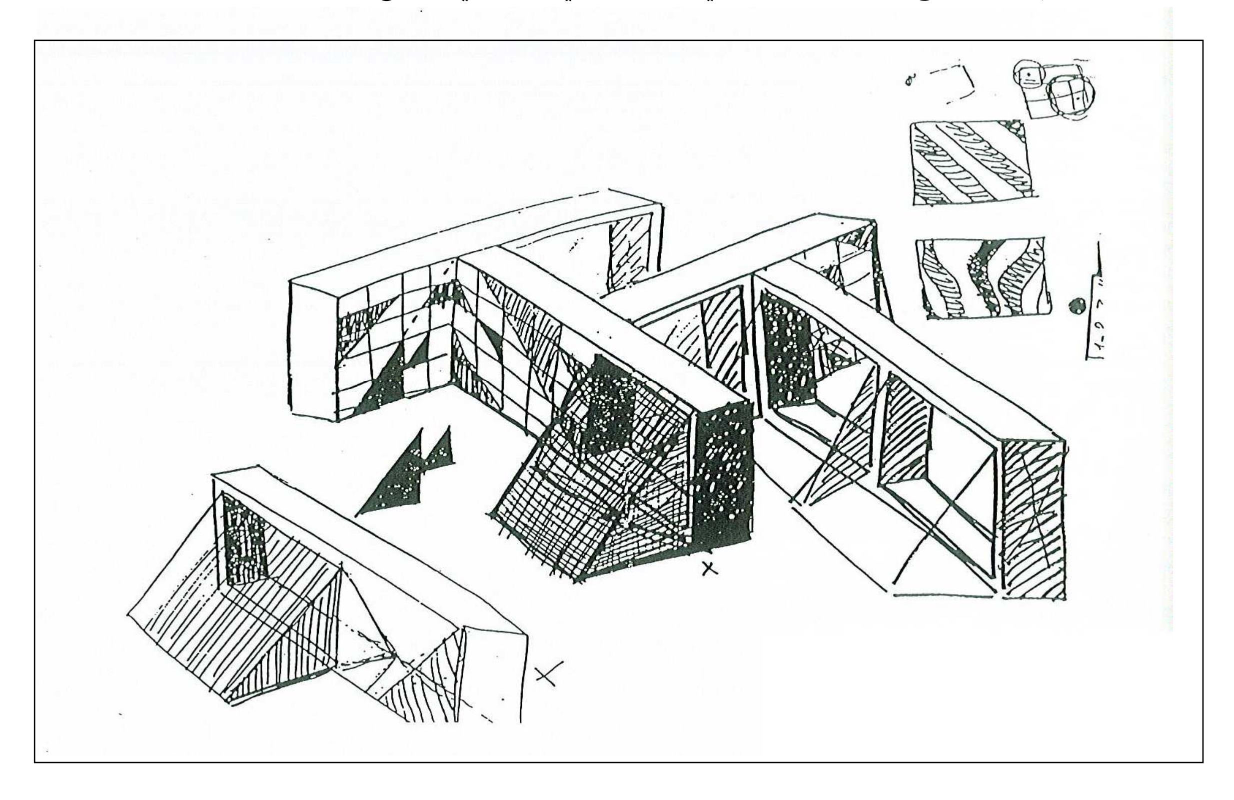
الحلول الضوئية الصناعية الليلية الساقطة والمنتشرة على جسم النصب التذكاري للجندي المجهول بالقاهرة



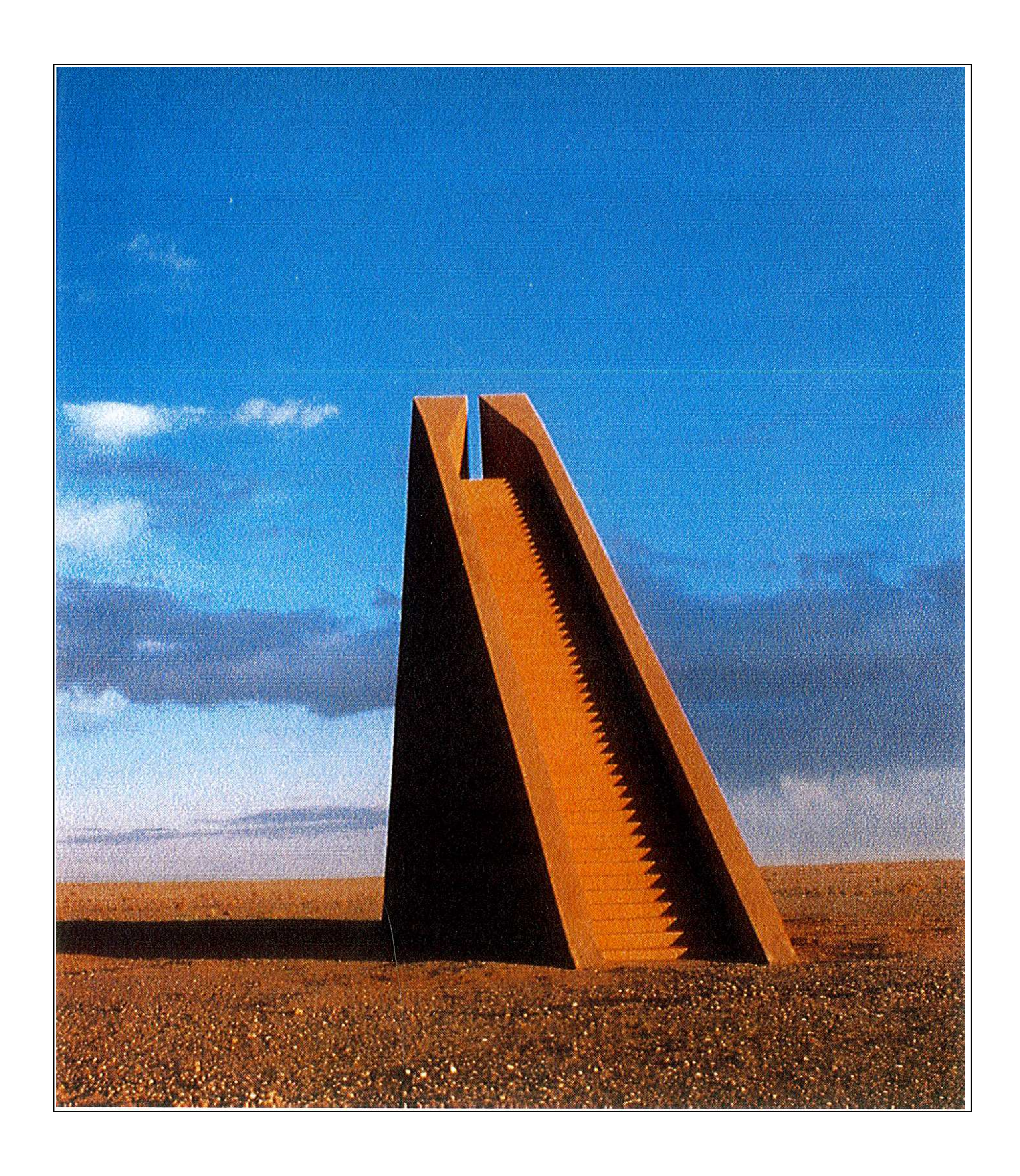
شكل رقم (٨) الرسوم التحضيرية لفكرة الفنان " إسماعيل فتاح الترك " للنصب التذكاري للجندي المجهول ، ببغداد ، العراق ، ١٩٨٣



عمل رقم (٩) يوضح الأساس التصميمي للعمل الفني المجهز في الفراغ "لجماعة المحور بالقاهرة"



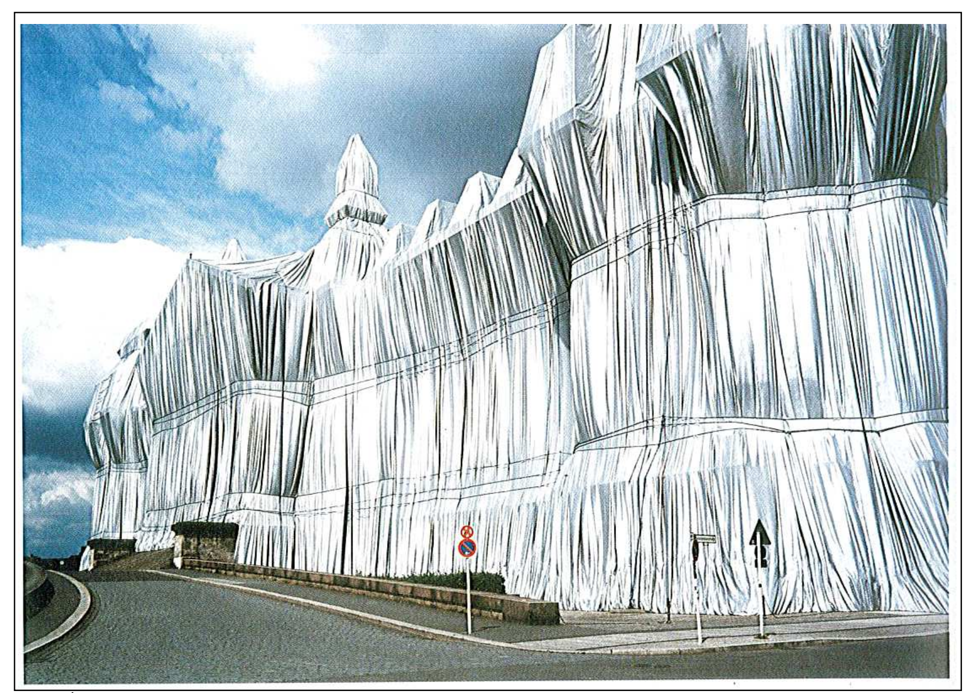
عمل رقم (١٠) يوضح الصياغة التصميمية الجديدة "للمفروكة "كأساس هندسي لبناء عمل جماعة المحور المجهز في الفراغ – الثاني"



شكل رقم (١١) عمل مجهز في الفراغ الصحراء الجنوبية للمغرب بعنوان " سلم إلى السماء " للفنان : هنانس يورج فوت "H.U.Foot" عن مجلة " فكروفن " المانيا ، العدد ٤٥ عام ١٩٨٧



تفصيلية " سلم إلى السماء "



شكل (١٢) كريستو وجان كلود – Christo & Jeanne مبني مجلس الشيوخ – برلين المانيا عن : Art of the ٢٠th century.p.٥٥٠



شكل (١٣) كريستو وجان كلود – Christo & Jeanne الشماسي

جزر اليابان – امريكا عن : Art of the ٢٠th century.p.٥٥٠







شكل (١٤) فرغلي عبد الحفيظ (عمل فني مجهز في فراغ داخلي) - قاعة اخناتون – مجموع الفنون بالزمالك – العروسة المصرية – ١٩٨٤

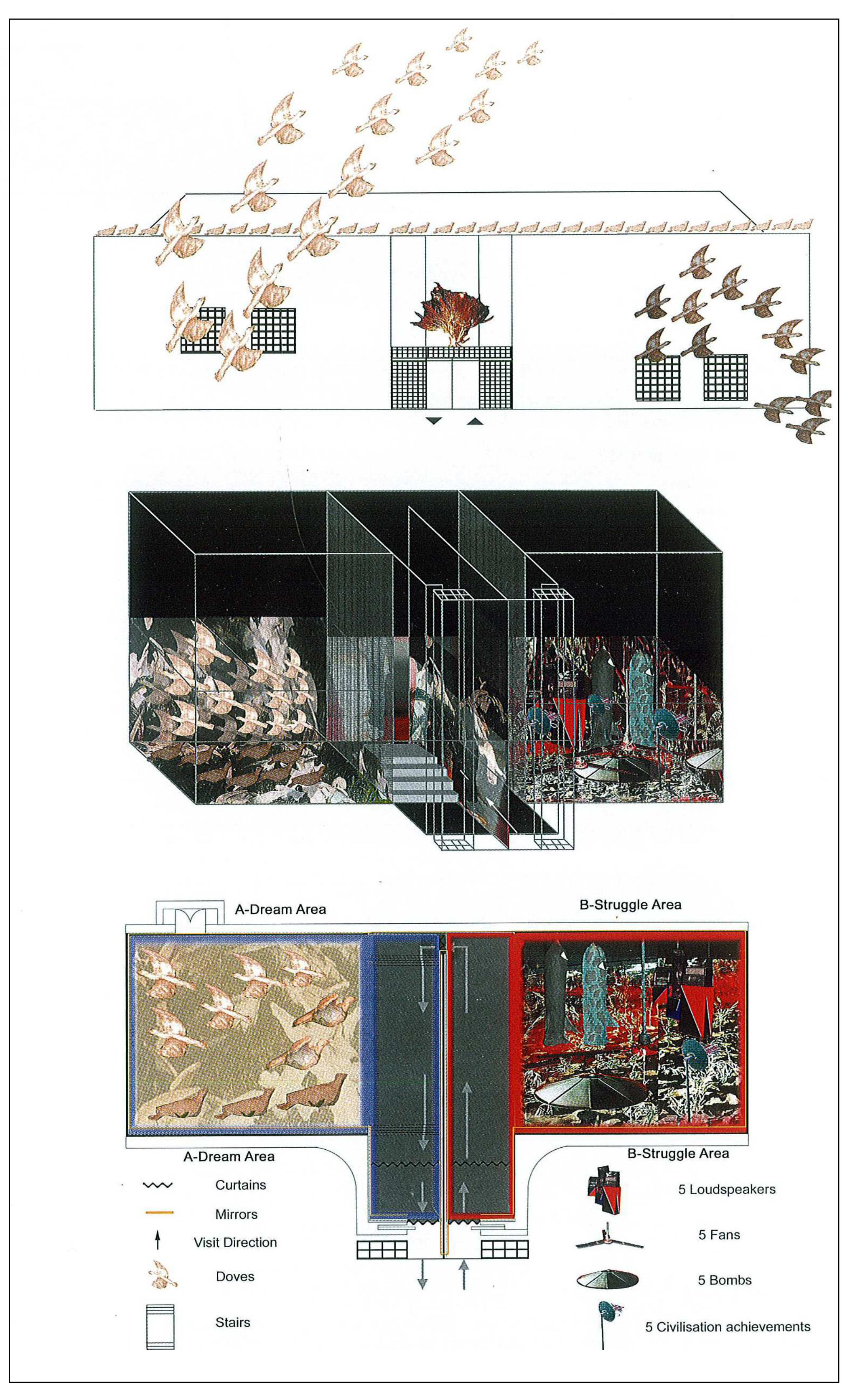


شكل رقم (١٥) هورست انش – رأس بها اثنتاعشر عين – ١٩٧٦م

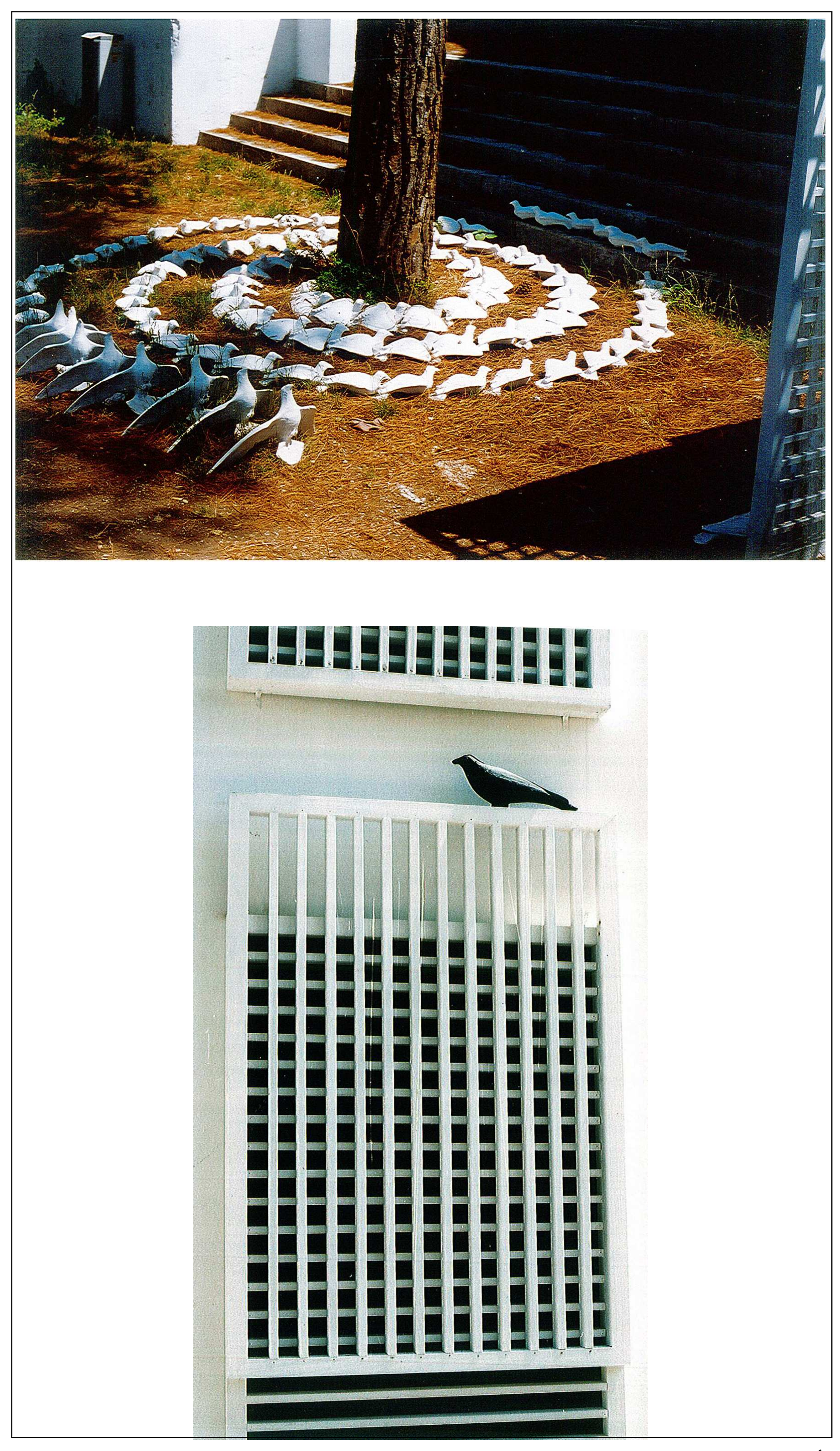


شكل رقم (١٦) هورست انش – رأس– ١٩٧٣م

عمل مجهز في فراغ أحدى الحدائق – المانيا – عن مجلة فكروفن رقم ٢٨ لعام ١٩٧٦م



شكل (١٧) أحمد نوار – كتالوج بينالي فينيسيا – عام ٢٠٠٣م – ص ٥٢٢-٥٢٣



شكل (١٨) أحمد نوار– تفصيله من عمل مجهز في فراغ حديقة بينالي فينيسيا عام ٢٠٠٣م – تصوير المؤلف

تصوير المؤلف.





شكل (١٩) فاروق وهبه – عمل مجهز في فراغ قاعة اتيليه الاسكندريه ٢٠١٠م

تصوير المؤلف.



شكل (٢٠) مدحت شفيق – عمل مجهز في فراغ أحدى قاعات القصور – بعنوان نور الحواس – ميلانو – ٢٠٠١م
عن كتالوج - بينالى الشارقة

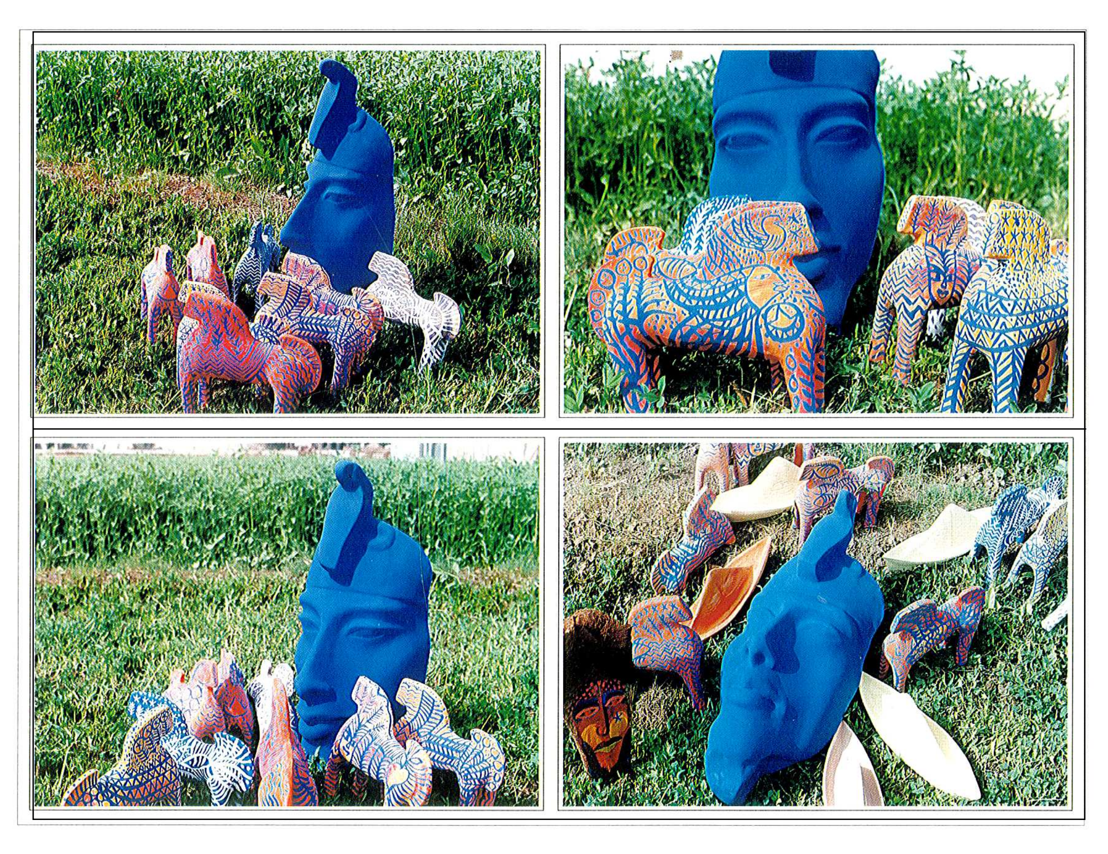




شكل (٢١)

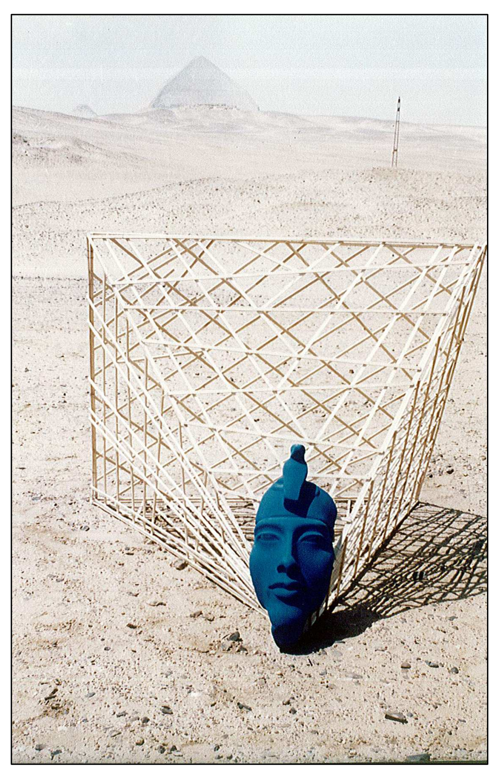
ضياء الدين داود – عمل مجهز في فراغ أحدى قاعات قصر الفنون – صالون الشباب الحادي عشر

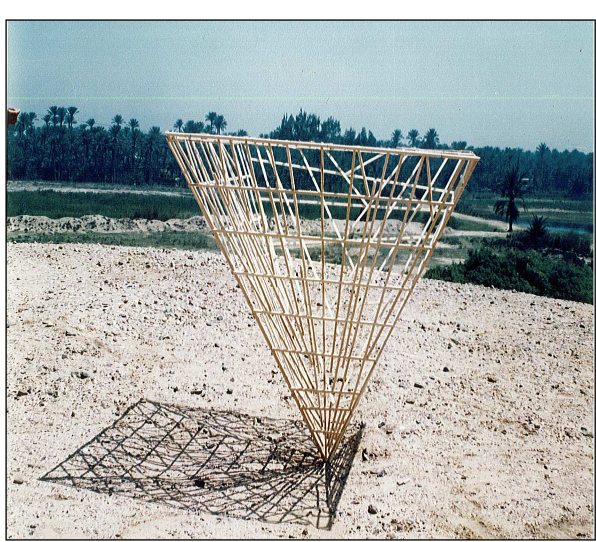




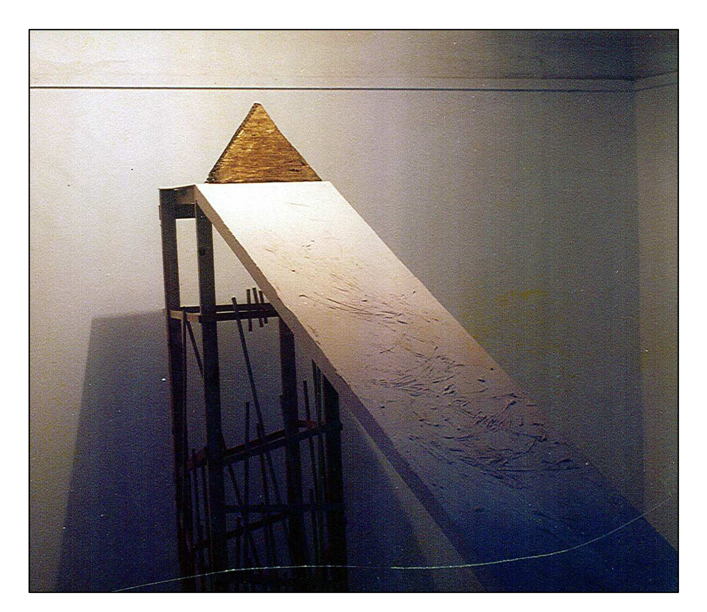
شكل (٢٢) أحمد عبد الكريم - عمل مجهز في الفراغ الخارجي بأرض زراعية بدهشور بعنوان " اخناتون والتحول " ١٩٩٩م

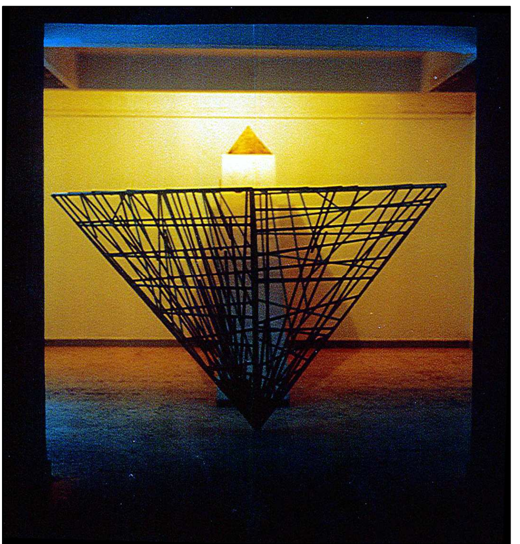


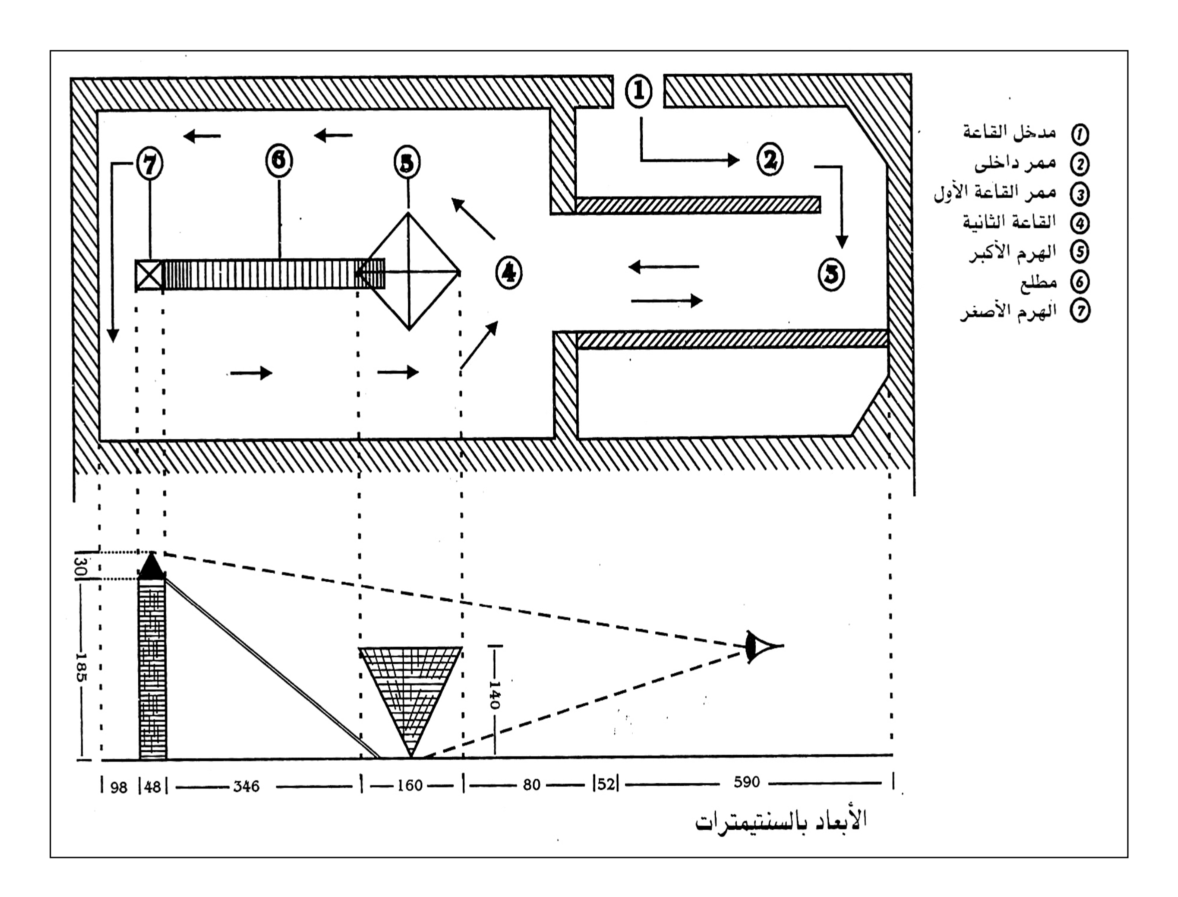




شكل (٢٣) أحمد عبد الكريم – عمل مجهز في الفراغ الخارجي فضاء صحراء دهشور بجوار هرم " سنفرو " بعنوان " تباين الأزمنة " ٢٠٠٠م







شكل (٢٤) أحمد عبد الكريم– عمل مجهز في فراغ اتيليه القاهره القاعة الأولي بعنوان – تباين الأزمنة ٢٠٠١ م



شكل (٢٥)

أحمد عبد الكريم – بعنوان التغير أراده مصرية منذ فجر التاريخ – المعرض العام – ٢٠١٢م

رسائل حب مصرية للعالم

بينالي فينيسيا
٢٠٠٩

فكرة وتصميم : أحمد عبد الكريم

هذا العمل اشتراك بمسابقة وزارة الثقافة بتاريخ ٢٠٠٨/١٢/٢٣ ولكن تم اختيار الفنان عادل السيوي من قبل لجنة الفنون التشكيلية رغم عدم اشتراكه في المسابقة.

راجع الدكتور / صبري منصور رئيس اللجنة (سابقاً)

الفنان / محسن شعلان رئيس قطاع الفنون التشكيلية "سابقاً"



تصميم أحمد عبد الكريم – الصياغات التصميمية لعروسة الجامع- كرمز سيموطيقى للانسان العربى – عمل مجهز فى الفراغ لبينالى فينيسيا

الأستاذ الدكتور / عميد كلية التربية الفنية

تحية طيبة وبعد ...

أتشرف بإحاطة سيادتكم بأن لجنة الفنون التشكيلية بالمجلس الأعلى للثقافة فى اجتماعها بتاريخ ٢٠٠٨/١٢/٢٣ قد أوصت بالإعلان بين الفنانين التشكيليين عن فتح باب المشاركة فى تقديم أعمال فنية بشكل فردى أو جماعى لجناح مصر فى بينالى فينسيا الذى يقام فى يونيو ٢٠٠٩ مع وضع تصور للميزانية المطلوبة والمقترحة للتنفيذ .

وتقدم أفكار المشروعات (تصور مبدئى أو ماكيت أو فيديو أو أى وسيلة أخرى مناسبة توضح الفكرة على أن تسلم المشروعات لأمانة لجنة الفنون التشكيلية بالمجلس الأعلى للثقافة فى موعد أقصاه ٢٧ يناير القادم .

ومرفق لسيادتكم رسم تخطيطى لجناح مصر بالبينالى يوضح أبعاد وشكل الجناح .

رجاء التكرم بإخطار وإحاطة الزملاء الفنانين .

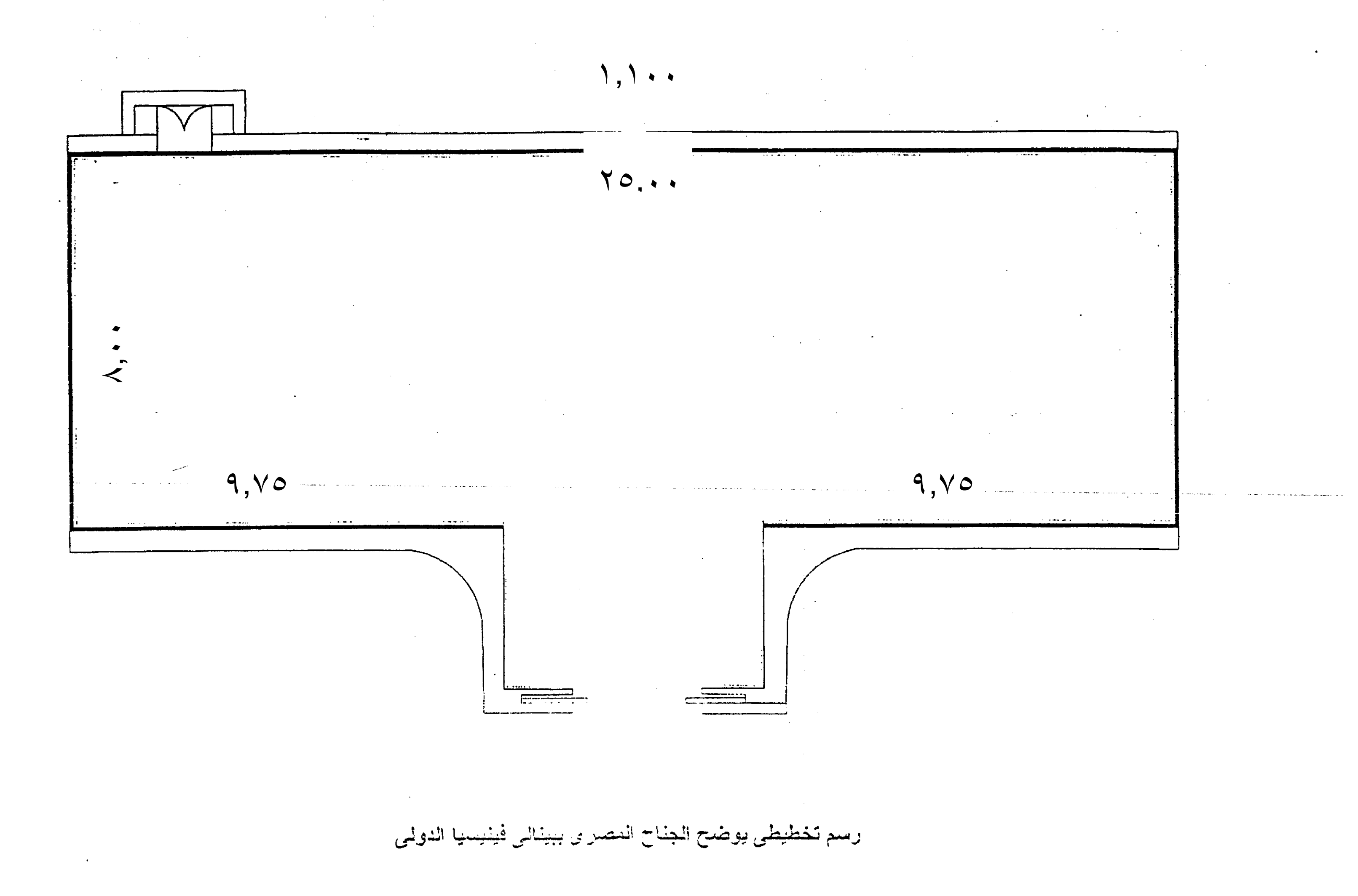
مع خالص الشكر والتقدير ...

مقرر اللجنة

د. صبرى منصور

تحريراً : ٢٠٠٨/١٢/٢١

- السادة الأساتذة الوكلاء
- السادة الأساتذة رؤساء الأقسام العلمية
- الإعلان
٢٠٠٨/١٢/٢١



رسم تخطيطى يوضح الجناح المصرى ببينالى فينيسيا الدولى

رسائل حب مصرية للعالم

يعتمد هذا العمل على أسس بناء فن التجهيزات في الفراغ المعد بمصر (Installation) وهو كالتالي :

المضمون الفلسفي للعمل.

الأساس الإنشائي للعمل.

١- المكان.

٢- الزمان.

٣- الضوء.

٤- الصوت.

٥- التقنيات.

٦- الجمهور.

وفيما يلي نقدم الشرح الكامل للعمل.

المضمون الفلسفي للعمل المقدم لبينالي فينيسيا :

يعتمد المضمون الفلسفي لهذا العمل على رسائل الحب والخير والجمال التي ترسلها مصر إلى العالم أجمع حيث نرى تباين المواقف العالمية من الإنسان ضد الإنسانية، تلك النظرة العنصرية التي تجعل الإنسان مغترباً مكانياً وزمانياً مغترباً عن ذاته ودينه وعرضه وكل معايير الحب والخير والجمال.

تلك النظرة العنصرية التي ترى في الإنسان عامة، والعربي خاصة كماً مهملاً ليس من حقه الحياة الذي يحمل بين خفقات قلبه وبنيان ضلوعه ونسيجه الوجداني كل معاني الإنسانية الجميلة والذي تؤكده الدواوين الشعرية، والروايات الأدبية والموسيقى العربية والاختراعات العلمية وسلسلة الأديان السماوية التي اعتنقها الإنسان.

كل تلك المقدمات تؤكد ما يحمله الإنسان العربي من المشاعر والأحاسيس المقبلة على الحياة والمستلهمة لمعاني النور والخير والنماء.

وقد تم اختيار الشرافة العربية (عروسة المسجد) لتمثل الإنسان العربي كرمز من رموز العمارة الإسلامية لتؤكد المضامين الفلسفية بوضوح وجلاء بالإضافة إلى ما تملكه تلك المفردة من إمكانات تشكيلية عند صياغتها في معالجات متنوعة فتقبل المرونة والمطاطية والانكماش والتكبير والتسطيح.

كما يسهل إكسابها المعاني التعبيرية المصاحبة لذلك التشكيل في هيئات ثلاثية الأبعاد.

الرمز الثاني في هذا العمل عبارة عن مركب مستوحاة من الفن المصري القديم بصياغة معاصرة واللون الذهبي يكسوه في روحانية هائمة تبحث عن الخير والحب والسلام.

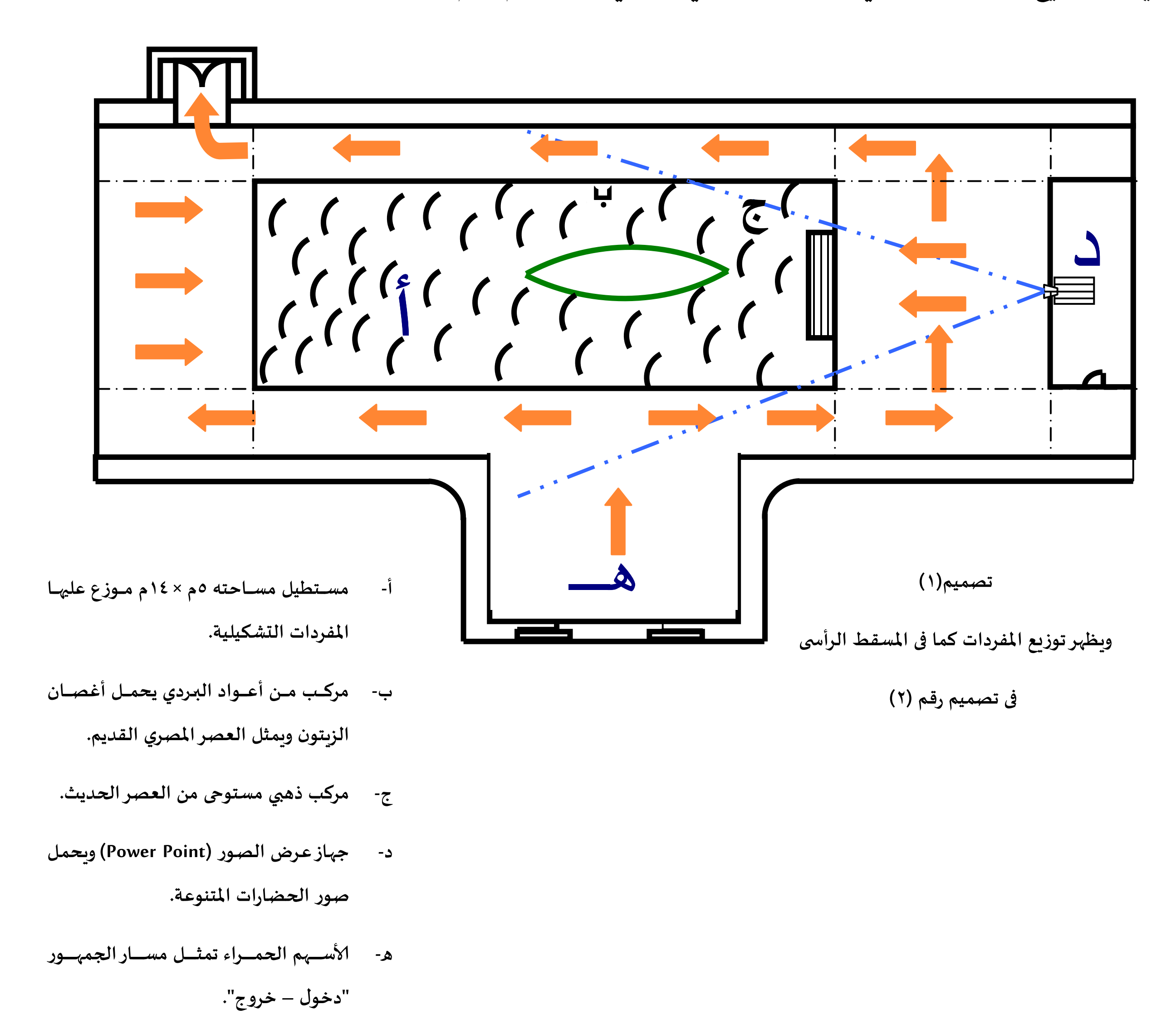
الرمز الثالث وهو أيضاً مراكب الخير تحمل النباتات ومستوحاة من أغصان الزيتون المعبرة عن السلام العالمي.

الإطار العام للعمل :

يرسل الإطار العام للعمل رسائل الحب والخير والجمال إلى جميع أرجاء العالم من أجل الوصول إلى السلام الدائم (إن شاء الله) آملين بكل الحب والتقدير أن تصل هذه الرسائل إلى قادة العالم المسئولين عن اتخاذ القرارات السلمية الرشيدة.

الأساس الإنشائي للعمل:

يعتمد الأساس الإنشائي على تراكب المستطيلات كما هو مبين في المسقط الأفقي تصميم رقم (١) ويظهر توزيع المفردات كما في المسقط الرأسي كما في التصميم رقم (٢).



تصميم(١)

ويظهر توزيع المفردات كما فى المسقط الرأسى فى تصميم رقم (٢)

أ- مستطيل مساحته ٥م × ١٤م موزع عليها المفردات التشكيلية.

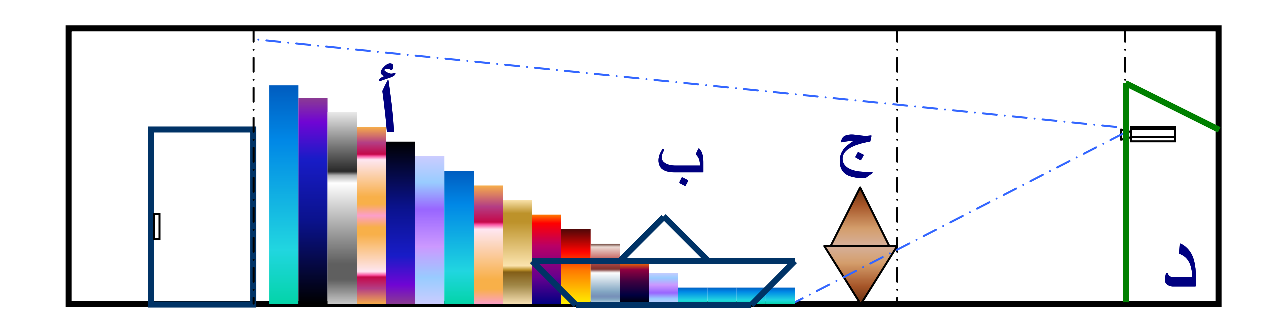
ب- مركب من أعواد البردي يحمل أغصان الزيتون ويمثل العصر المصري القديم.

ج- مركب ذهبي مستوحى من العصر الحديث.

د- جهاز عرض الصور (Power Point) ويحمل صور الحضارات المتنوعة.

هـ- الأسهم الحمراء تمثل مسار الجمهور "دخول – خروج".

تصميم رقم (١) المسقط الأفقي للعمل



تصميم رقم (٢) قطاع في مسقط رأسي للعمل

المكان :

الفراغ المعد للقاعة المصرية ببينالي فينيسيا وهو على مساحة ٨ متر × ٢٥ متر ذو بوابة دخول وبوابة خروج.

الزمان:

فترة افتتاح واستمرار عرض البينالي ٢٠٠٩م.

الضوء:

يعتمد العمل على الضوء الساقط من جهاز كهربائي (Power Point) موضح في التصميم رقم (١) المسقط الأفقي والتصميم رقم (٢) المسقط الرأسي والمادة المسجلة على شريط (Power Point) عليها سجل الحضارة بداية من الفن المصري القديم الفرعوني حتى العصر الحديث حتى يحمل فكرة الحب والخير والسلام للعالم أجمع.

الصوت:

تم اختيار موسيقي الرحابنية الفيروزية ممثلة للموسيقي العربي في هذا العمل لما لها من شفافيه وروحانية عالية القيمة

التقنيات:

سوف ينفذ جميع مفردات العمل بالأخشاب الصناعية "M.D.F" سمك ٥ سم وسوف تدهن باللون الأبيض إلا بعض منها باللون الذهبي "ورق ذهبي" وسوف يكون أصغر ارتفاع للمفردة ٧٥ سم وأكبر ارتفاع ٢,٧٥ متر.

والمركب الذهبي – والمركب الذي يحمل النباتات مصنع من أعواد البردي المصري.

الجمهور:

يوضح بالتصميم رقم (١) خط سير الجمهور وباللون الأخضر.

والله الموفق ،،



تفصيليه من العمل المجهز فى الفراغ



تفصيليه من العمل المجهز فى الفراغ



تفصيليه من العمل المجهز فى الفراغ



تفصيليه من العمل المجهز فى الفراغ



تفصيليه من العمل المجهز فى الفراغ



تفصيليه من العمل المجهز فى الفراغ



تفصيليه من العمل المجهز فى الفراغ



صور مختارة من ١٥٠ تفصيلية للعمل

علاقة المضمون العقائدي بالصياغات التصميمية لرموز جداريات "مقبرة تحتمس الثالث "

مقدمة:

- طبيعة المضامين العقائدية للفن المصرى القديم.

- كتاب "الامى دوات"

- عضوية العلاقات بين المضامين العقائرية والصناعات التصميمية للرموز.

- تحليل محتوى مختارات من مقبرة "تحتمس الثالث".

- الرسوم التخيطيطية للساعات الاثنى عشر من مقبرة "تحتمس الثالث"

- تصنيف الصياغات التصميمية لرموز "تحتمس الثالث"

-نتائج التحليل.

علاقة المضمون العقائدي بالصياغات التصميمية لرموز جداريات "مقبرة تحتمس الثالث "

مقدمة:

أثبتت الدراسات الأكاديمية والبحوث العلميـة والتراثيـة على أن العقائـد الدينيـة في مصرـ القديمة لم يتم حصرها حصراً تاماً ودقيقاً الأمر الذي لا نستطيع أن نجزم معه بكـل التفاصـيل التي كانت موجودة وممارسة في ذلك الزمان ولكن استطاعت أيضـاً تلـك الدراسـات والبحـوث جمع وتوثيق العقائد الرئيسية التي كان لها دور رئيسي في حياة المصريين في ذلك الوقت والبحـث الحالي عندما يتناول دور العقائد الدينية في تصميم رموز مقبرة تحتمس الثالث فإنـه لا يسـتطيع أن يجزم أيضاً بالعقائد التي كانت تمارس بالدقة البالغة في تلك الحقبة الزمانيـة بـل يقـدم هـذا البحث دور المضمون العقائدي وأثره على تصميم الرموز حيث أن تلك العقائد لم تنـتهي وتبـدأ من جديد بل هي سلسلة متواصلة مستديمة يتخللها بعـض التغـيرات العقائديـة مثـل مرحلـة إخناتون وغيرها.

إلا أن الخطوط الرئيسية للعقيدة موجودة ولها دور واضح في تصميم الرموز التي تم صـياغتها وتوظيفها على مسطح جداريات مقبرة تحتمس الثالث.

وتتبلور فكرة البحث الحالي في محاولة للإجابة على التساؤل التالي:

هل هناك علاقة بين المضمون العقائـدي لدي المصرـيين القـدماء والصـياغات التصـميمية لرموز جداريات مقبرة تحتمس الثالث؟

وللإجابة على هذا التساؤل رأينا أن نتناوله من خلال هذه الخطوات:

أولاً: إلقاء الضوء على طبيعة المضامين العقائدية في الديانة المصرية القديمة.

ثانياً: الكشف عن العلاقة العضوية بين المضامين العقائدية من جانب، والصياغات التصميمية من جانب آخر.

ثالثاً: تحليل المحتوي التصميمي لمختارات من رموز مقبرة تحتمس الثالث، للشكف عن علاقة المضمون العقائدي للمصرين القدماء بالصياغات التصميمية لتلك الرموز.

وفيما يلي سوف نتناول كل من هذه الخطوات على النحو التالي:

أولاً: طبيعة المضامين العقائدية للفن المصري القديم:

نشأت الديانة المصرية القديمة عندما دفع الإنسان إلي اعتقاد سيطر على ذهنه في أن هناك قوي تحيط به وتؤثر فيه وعليه، ومع أن الإنسان لم ير هذه القوي إلا أنه كان يعتقد في وجودها وكون بقصد تصوراً لها وأخذ يعطي كلاً منها شكلاً معيناً وإسماً خاصاً وجعل من بعضها أصدقاء أوفياء ومن البعض الآخر أعداء ألداء وتطورت هذه العلاقة بين القوي الخفية والإنسان وتركزت حول التعرف عما يحويه هذا العالم البعيد عن حياته اليومية.

وقد استطاع الإنسان أن يوجد لنفسه معبوداً ما فكر فيه سما بنفسه وبما يعبده فوق كل ما ينتابه من اضطرابات مختلفة في حياته اليومية، ولقد كانت الصدفة وحدها وراء اختيار الإنسان لمعبوداته[*] إما في أشكال مجسدة مادية مثل الشمس والنيل والقمر أو في اشياء روحانية غير مجسدة يدركها بالإحساس مثل الروح والقرين والعدالة، وكانت للحياة اليومية على ارض مصر أثر مباشر في تطور الفكر العقائدي حيث لاحظ الإنسان رحلة النيل وفيضانه من الجنوب إلي

[*] كانت هذه الأحداث قبل مجئ الإسلام بآلاف السنين ولذلك لزم التنويه.

الشمال وإيقاع حركة الشمس في دورتها الشمسـية وبـزوغ القمـر في دورتـه القمريـة والنجـوم المتلألئة في السماء وغيرها من الظواهر المثيرة لفكر وخيال الإنسان آن ذاك، فاعتقد أن كل هـذه الكائنات ما هي إلا آلهة كبرى.

فالمضامين العقائدية المصرية القديمة وإن بدت في مظهرها خيال ميثولـوجي فقـد حملـت في طياتها تعبيراً عما يجول بخاطر الإنسان من مخاوف يستشعرها من لقاءاته مـع الطبيعـة المملـوءة بالمتغيرات التي جعلته يفكر فيها ويحاورها بطريقته الخاصة ليـتقي شرهـا ويسـتلهم خيرهـا ولا يعرف مصدرها وكنهها فأخذ يمثل تلك القوى ويقدسها من خلال رموز مادية يصـنعها لنفسـه مثل رمز السماء بالإله "نوت" والأرض بالإله "جب" والهواء بالإله "شو" وغيرهم.

وقد تناول كل مـن ادلـف إرمـان[٢٠]وإريـك هورنـونج[٢١]و والاس بـدج[٢٢] وعبـد العزيـز صالح[٢٣] قطاعاً من قطاعات الديانة المصرية القديمة إلا أنهم جميعاً اتفقوا على الخطوط الرئيسـية التي تكونت منها المضامين العقائدية وأمكن إيجازها إلي نوعين من المضامين وهما:

- مضامين خاصة بالخلق.
- مضامين خاصة بالممات.

مضامين خاصة بالخلق:

وتتألف من عدة مذاهب كل منها يتنوع حسب موقعهـا الجغـرافي في القطـر المصري فعـلي سبيل المثال وليس الحصر نذكر منها:

---

[٢٠] أدولف إرمان: ديانة مصر القديمة (ترجمة: عبد المنعم أبو بكر – محمد أنور شكري)، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٥.

[٢١] إريك هورنونج: ديانة مصر الفرعونية (ترجمة محمد طاهر طه)، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٥.

[٢٢] والاس بدج: آله المصريين (ترجمة: محمد حسنين يونس)، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٤.

[٢٣] عبد العزيز صالح: قصة الدين في مصر القديمة، مجلة المجلة، العدد الثالث، المجلد الرابع، القاهرة، مكتبة جامعة القـاهرة، ١٩٥٨.

- مذهب الأرض والسماء والشمس.

- مذهب عين شمس.

- مذهب الأشمونيين.

- مذهب منف.

مضامين خاصة بالممات:

تعتبر فكرة الموت والعودة إلي الحياة مرة أخرى فكرة قائمة وواضحة في العقيدة المصرية القديمة من خلال الإله أوزوريس ودونت بوضوح في نصوص الأهرام وعند الانتقال إلي الدول الحديثة نجد أن المصري عبر عن الفكرة بالكلمة والصورة[٢٤]، وهذا ما وجدناه واضحاً في مقبرة تحتمس الثالث في الأسرة الثامنة عشر دولة حديثة حيث أن جميع ساعات الليل مدونة وكاملة وكل صياغة تصميمية على سطح الجدران للمقبرة عليها نصوص توضح دور كل من هذه الرموز ومحتواها العقائدي.

هذا وقد تناولت كثير من النصوص المدونة على البرديات والتوابيت والجداريات ماذا يحدث في العالم السفلي، نذكر منها على سبيل المثال وليس الحصر:

١. نصوص الأهرام.
٢. ابتهالات رع.
٣. كتاب الكهوف.
٤. كتاب الأرض. تفصيله
٥. كتاب الليل.
٦. كتاب البقرة السماوية.
٧. متون التوابيت.
٨. كتاب البوابات.
٩. كتاب الإمي دوات.
١٠. كتاب السماء.
١١. كتاب النهار.
١٢. كتاب الموتي.

[٢٤] إريك هورنونج: وادي الملوك أفق الأبدية (ترجمة محمد العزب)، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٦.

ومما يدعو للإنتباه أن موضوع البحث الحالي يتناول العالم السفلي بنصوصه ونقوشه على جدران مقبرة تحتمس الثالث ولذا سيتم اختيار النص المطابق لتحليل محتوي المضامين العقائدية ودورها في الصياغات التصميمية لرموز تلك المقبرة وهو كتاب "الإمي دوات".

كتاب "إمي دوات[٢٥] Imy- duat:

وهو تعبير معناه "ذلك الذي في العالم الآخر IMy – duat"، يستخدم كعنوان حديث لنص ملكي يعرفه المصريون القدماء باسم "كتاب الغرفة السرية"، والغرض منه تعريف المتوفى بما يحدث بالعالم الآخر، ويتكون من أثنتي عشر جزءاً كل منها مقسم إلي ثلاث سجلات كل سجل تسيطر عليه فكرة مركزية وكل ساعة من هذه الساعات الأثنتي عشر تقابل ساعة من ساعات الليل، ويعود هذا النص إلي بداية الدولة الحديثة، وكتاب "الإمي دوات"، هو أقدم النصوص التي نقشت على جدران المقابر الملكية في وادي الملوك، وهو عبارة عن تخيل للحياة في العلام السفلي إلي جانب كونه وصفاً للساعة تلو الساعة لرحلة الشمس الليلية في عالمها الآخر، ويتميز "الإمي دوات" بالقوائم المصورة للإله إلي جانب النصوص المدونة للأحداث والمشاركين فيها.

وقد قامت دراسة "إلكسندر بيانكوف Alexandre Piankoff"[٢٦] بنشر الأثني ساعة للإمي دوات، وهي من الدراسات التي اعتمد عليها الباحث في الكشف عن مضمون كل من رموز هذا الكتاب العقائدي.

---

[٢٥] أريك هورنونج: وادي الملوك أفق الأبدية، مرجع سابق، ص٣٦٤.

[٢٦] Alexandre Piankoff: The Tomb of Ramesses. VI. Series XL ١,Bolling, Vol, ١-٢, inc.N.y,١٩٥٤.

الرموز وجغرافية مصر:

أقام الفنان في الحضارة المصرية القديمة حواراً دائباً وقائماً على التأمل والملاحظة لملامح ومتغيرات الطبيعة ومكوناتها الكونية، ونظراً لاستمرار هذا الحوار من خلال مرور الزمان استطاع أن يكون لديه احتكاكاً روحياً وثقافياً بصرياً غاية في التنوع ومن بين إفرازات هذه الحوارات مع الطبيعة ابتكاره للرموز كأحد الأشكال الرئيسية للتعبير عما يجول في خاطره وخياله ولديه قناعة بها في الدلالة عما يريد أن تعبر عنه من معتقد ديني مواز لهذا الرمز.

وقد أكد الشاعر "بودلير" على أن العالم غابة من الرموز لذلك نستطيع أن نقرر أن الفنان المصري القديم سجل أفكاره ومعتقداته في مجموعة من الرموز كوسيلة من وسائل الإتصال وطرقة من طرق التعبير عن ذاته وعلاقته واحتكاكه بكل ما يحيط به في الطبيعة ومن الدوافع التي جعلت الإنسان قادراً على أن يواجه الحقيقة مباشرة هو قدرته على تصميم صياغات ترميزية للحقائق المادية من خلال رمز يدلل عن الوضع القائم مثل ترميزه للحياة والأرض والسماء والشمس القمر والروح والقرين وبذلك أصبحت الرموز تشكل الوظيفة الأساسية للوعي الإنساني في الحضارة المصرية القديمة.

ثانياً: عضوية العلاقة بين المضامين العقائدية والصياغات التصميمية للرموز:

إن إكتشاف المضمون العقائدي في الفن المصري القديم لا يتم عن طريق فحص ذلك الشكل المادي كالرمز ومدلوله وإنما يمكن إدراك واكتشاف مضمونه باللجوء إلي وسائل وأساليب تحليلية لا تعتمد على الحواس فقط لأن الفنان المصري القديم كان يميل إلي الصياغات التصميمية للرموز ليحل بمفهوم الإحالة المدركات والأشكال والمضامين إلي رموز شكلية وبهذه العملية يمنحها أهمية ويحملها مضموناً يعبر عن عقيدته وطبيعة حياته وبيئته.

وعند تحديد المضمون العقائدي للرمز يجب أن لا نغفل مستوي الصياغات التصميمية الـتي اجتمع فيها الخيال والحقيقة وقد أكدت "أميرة مطر" ذلك بقولها إن الرمز الفني في ذاتـه له معـني خاص به نستمده من تأمله والانفعال به فكأن الشكل والمضمون يكونان فيـه وحـدة عضـوية، ويتميز بأنه لا يمكن أن يستبدل بغيره ويبقي المعني واحداً. (٢٧)

ولذا يصعب في الفن تغيير الشكل أو الصورة بغير أن يصحبه تغـير المعـني أو التعبـير، وهـذا يؤكد على أن المضمون العقائدي يشير إلي الفلسفة التي تقف وراء صياغة الرمز وتؤكده، فـالرمز في الفن المصري القديم محاولة إنسانية لجعل المضمون العقائدي مفهوماً وملموساً.

ويصدق مضمون الرمز إذا استطاع أن يوضح للبشر في الحضارة المصرية القديمـة شـيئاً مـن المضمون العقائدي في بساطة وسهولة ويسر.

ويتم صياغة جزئيات الرمز وعناصره من واقـع المضـمون الفلسـفي والعقائـدي ولكنهـا لا تصبح كترجمة حرفية مثل واقعيتها بل يقوم بمعالجة علاقتها الطبيعية حتى لا تغدو فكرة شكلية فقط، والرمز له صفة الابتكار في الصياغات التصميمية نظراً لمرور صـياغته بالمعالجـات الشـكلية والتحريف والتركيب والحذف والإضافة وينشـد الأفـكار المركبـة العميقـة ومفضـلاً أن يعطـي لحقيقة الشئ هيئة جمالية مثل الصياغات التصميمية لبعض من الرمـوز المصـرية القديمـة كـإله الشمس "رِع" والذي يتخذ أكثر من صياغة تصميمية كل منها حسب قوة ظهوره في أوقات اليـوم الواحد وإله النيل وإله السماء وإله الأرض، وإله العدالة والقرين والروح.

---

(٢٧) أميرة مطر: مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٤.

وسيتم تحليل محتوي تلك الصياغات التصميمية بالدراسة الدقيقة لمختارات منها بكتاب "الإمي دوات" والمسجل على جدران مقبرة "تحتمس الثالث".

إن البحث عن الذات وبحث الذات عن أسرار فهم الكونيات في الحضارة المصرية القديمة جعلت الفنان يبحث فيما وراء تلك الكونيات مرتبطاً بنتائج فعلي الخير والشر، وجعلت الفنان يدرك بالعقل الباطن جوهر الحياة الداخلية وفكرته المطلقة المجردة فصاغ الشكل الرمزي وأخضعه لصياغة وأداء يعبر عنه.

والفنان في الحضارة المصرية القديمة استطاع تنظيم كم لا نهائي من الصياغات التصميمية من خلال اكشتاف مكونات الطبيعة وخصائصها وقوانينها.

فقد شكل الرمز لديه بقوته الغامضة تجسيد لماهية الكون واعتبره رمز كبير يومئ إلي الإله الأعلى الذي ما هو إلا رمزاً لهذه القوة الإلهية ولا رمز يكشف عن تلك القوة الإلهية الكامنة فيه فهو يبدأ من الواقع ويتجازوه لإكشتاف ما بين مظاهر الوجود من علاقات ليؤكد أن الرمز ما هو إلا وسيط بين المادة ومضمونها العقائدي.

فقد توصل الفنان إلي حالة التصوف الجمالي العقائدي بالمجهود العقلي والتأمل الروحاني والمعاناة الفنية الدالة عليه من خلال الصياغات المتنوعة للرمز لمحاولة وصول الفنان إلي المعني المحض للاشياء والكشف عن قوانينها الخفية والوجود ليس إلا وصولاً إلي معطيات حية من تلك الصور لتكشف عن الوحدة الشاملة الكونية التي كان يمارس فيها وحدة المضامين العقائدية.

والرموز في الحضارة المصرية القديمة قد تم انتخابها بعناية كوسيلة إحلالية تستهدف إثـارة مضمون عقائدي أو مفهوم ديني في شكل رمز وهـو بـذلك وسـيلة تجـاوز الفكـر فهـو يتحـدث مباشرة مع ذكاء المتلقي في مسـتويات الإدراك الحـدسي والمـادي فالإحسـاس يبتكـر العلاقـات والصياغات والمادي يحلل الرمز كوسيلة مفقودة لإستحضار الفهم وإثارته مقابل نقـل المضـامين العقائدية وغيرها.

وكانت الصياغات التصميمية لصياغة الرموز في الحضارة المصرية صياغة مقدسة فهي وسـيلة لتدعيم الحقائق وتنويرها، كما أنها الحقائق الكامنة كوسائل الاتصال والتواصل المتزامنين لجـوهر المضامين العقائدية وبذلك استطاع الفنان في الحضـارة المصـرية تغيـير الصـياغات التصـميمية للرموز كنتيجة للتطور والنمو المعرفي خلال الاحتكاكات الحياتية والدينية مثلما طـور الإله "رع" إله الشمس.

نستخلص من العرض السابق لعلاقة المضامين العقائدية ودورها على الصياغات التصـميمية النتائج الآتية:

أن الصياغات التصميمية للرموز في الحضـارة المصـرية القديمـة هي مجـال إنسـاني يسـتحق الدراسة المنهجية فالإنسان هو مبدع الرموز.

إن المضامين العقائدية في الحضارة المصرية القديمة تمثل الفلسفة التي تبناها الفنان في بنـاء الصياغات التصميمية للرموز.

أن تداول الصياغات التصميمية للرموز في الحضارة المصرية القديمة تحقق عمليات الاتصال والتواصل ونمو الإطار المعرفي للمضامين العقائدية بين أفراد المجتمع.

أن تطور ونمو الصياغات التصميمية للرمز العقائدي الواحد يـبرهن على أن الفنـان في تلـك الحضارة لم يسكن ويثبت على مضمون محدد فقط بل كلما زاد الإطار المعرفي زادت معه كثافـة الصياغات التصميمية للرمز.

أن الصياغات التصميمية للرمز لها شقين: أولهما دال مـادي وهـو محتـوي الشـكل، وثانيهمـا مدلول فلسفي هو محتوي المضمون العقائدي.

أن الصياغات التصميمية للرموز تعكس مدى تطور الوعي الإنسـاني وفكرتـه عـن الكـون والحياة والعالم الآخر في الحضارة المصرية القديمة.

أن الصياغات التصميمية للرموز ليست للتزيين أو التجميل أو ملئ الفراغات بل كل رمز له دور ومضمون عقائدي على المكان الذي يحتله على المسطح الذي يشغله.

ثالثاً: تحليل المحتوي التصميمي لمختارات مـن رمـوز مقـبرة تحـتمس الثالـث كمثـال تطبـيقي للكشف عن علاقة المضمون العقائدي للمصرين القدماء بالصياغات التصـميمية لتلـك الرموز:

المكان الجغرافي للمقبرة:

تقع مقبرة تحتمس الثالث في وادي الملوك وسط مرتفعين جبليين بالبر الغربي لمدينة الأقصرـ ويصعد المتجة إليها بدرج حديدي عال إرتفاع يقرب من خمسين متراً.

الحقبة التاريخية:

تحتمس الثالث من ملوك الأسرة الثامنة عشر الدولة الحديثة. [٢٨]

---

[٢٨] قام الباحث بزيارة هذه المقبرة زيارات متنوعة للدراسة والتأمل والملاحظة والمقارنة بينها وبين المقابر المجاورة إلا أن هـذه المقبرة لا تزال مجال بحوث في نقاط عديدة تستحق الدراسة المنهجية.

توصيف المقبرة داخلياً:

المقبرة مصممة بحيث تحمي غرفة الدفن للوصول إلي هذه الغرفة، يوجد ممر يعبر بئراً ثم حجرة جدرانها مقسمة على مساحات هندسية تحيطها كتابات هيروغليفية ثم يوجد في نهاية هذه الغرفة درج نازل إلي أسفل حيث القاعة الأساسية للدفن وهي على شكل خرطوش ويرتكز سقف الحجرة على عمودين، واجهة كل عمود مستطيل الشكل، الأول يغطي بعض أجزائه رسوم من الجهات الأربع والثاني به كتابات على الأربع أوجه ذو وجهان مزودان بالرسوم أما الوجه الأخير فهو خال من الرسوم.

وفيما يلي تناول تحليل محتوي مقبرة "تحتمس الثالث" للكشف عن العلاقة العضوية بين المضمون العقائدي والنسق الكامل في الصياغات التصميمية لمختارات من مقبرة تحتمس الثالث الدولة الحديثة.

ومن خلال الخطوات التالية:

اسم كل ساعة من ساعات "الإمي دوات"، الأثني عشر.

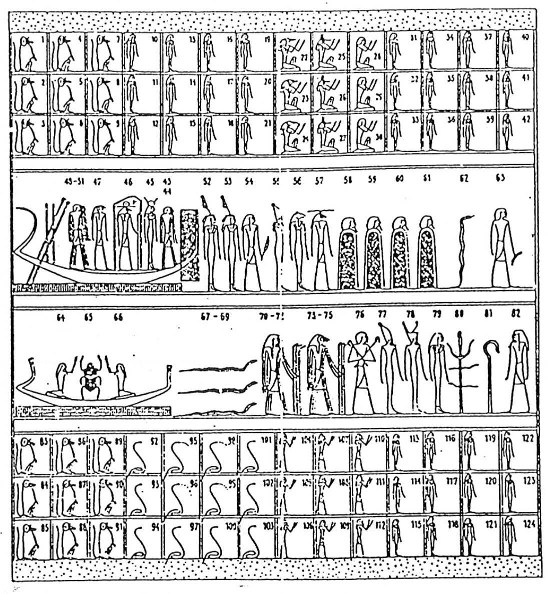
تصنيف الصياغات التصميمية لمختارات من الرموز.

الكشف عن علاقة المضمون العقائدي بالصياغات التصميمية للرموز المختارة لجداريات المقبرة.

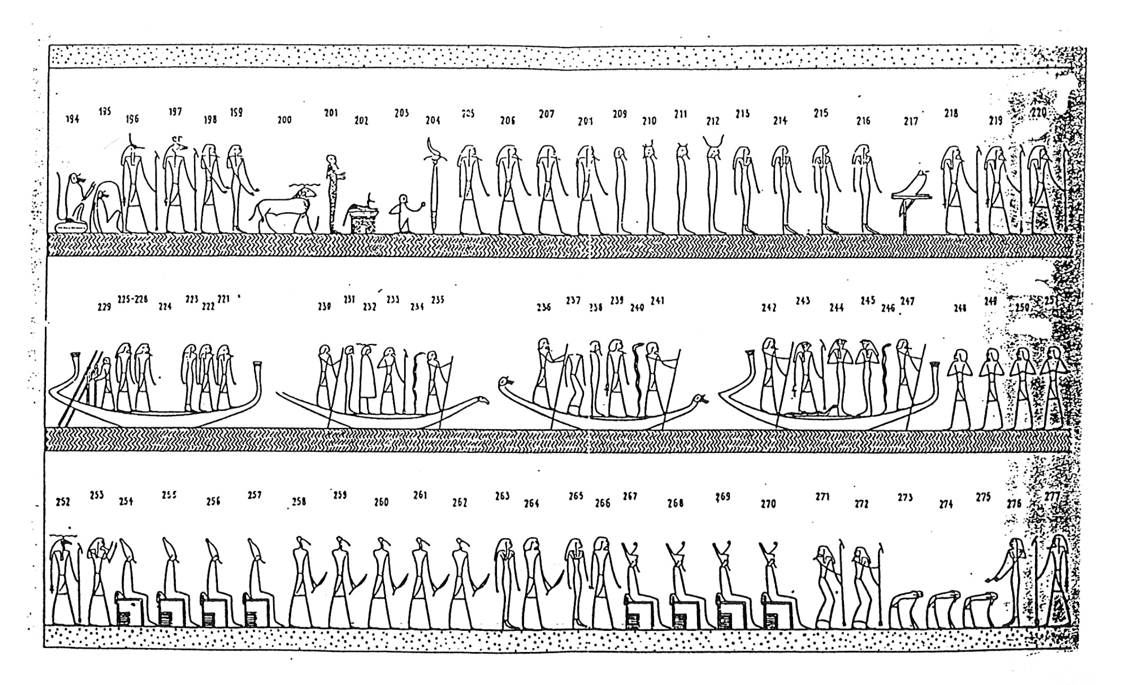
عرض نتائج التحليل.

أولاً: وسيتم عرض ساعات "الإمي دوات" الإثني عشر مرتبة مثلما جاءت في دراسة الكسندر بيانكوف "Alexandere Piankoff" كل ساعة باسمها المدون في تلك الدراسة.

مقبرة تحتمس الثالث(*) الأسرة الثامنة عشر الدولة الحديثة مقبرة رقم "٨١"



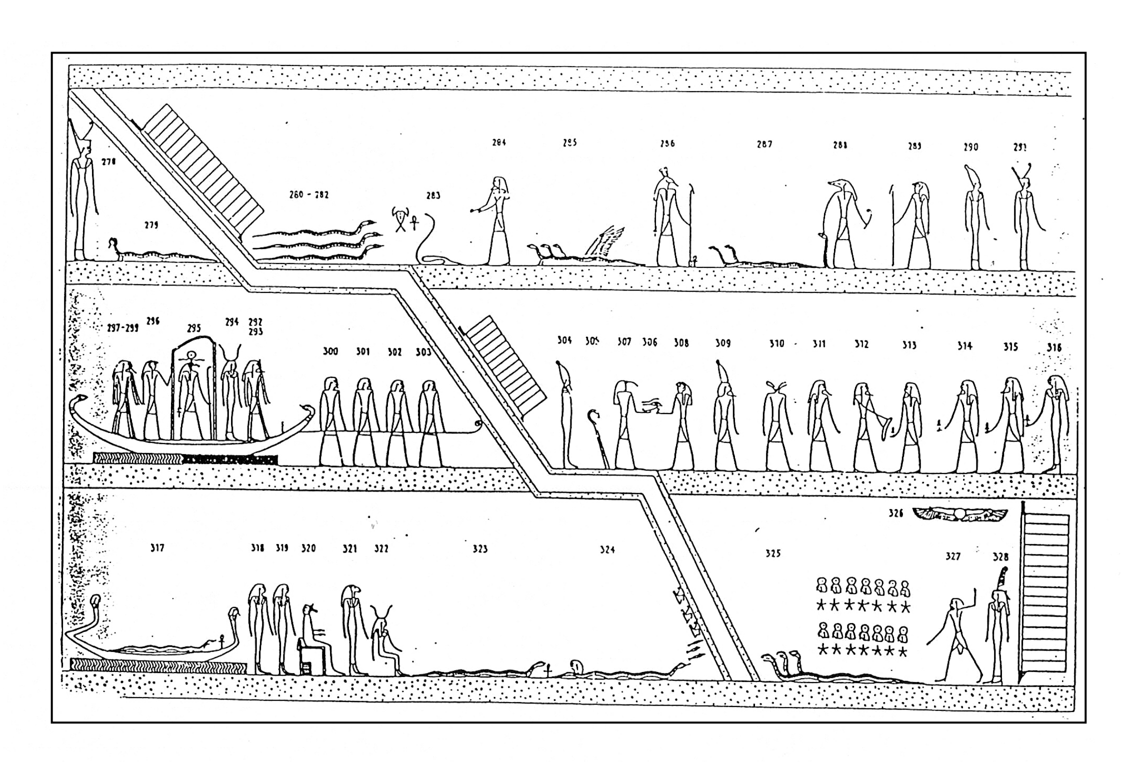
شكل (١) الساعة الأولى: وتسمى تلك التى تفدغ أعداء الإله "رع"



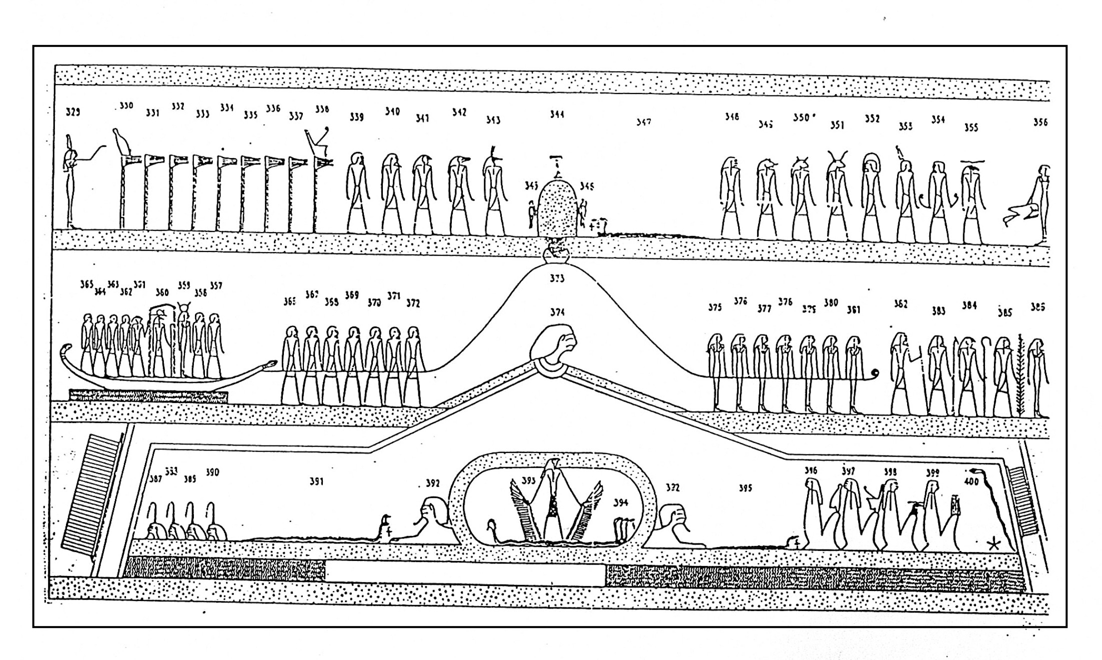
شكل (٢) الساعة الثانية: وتسمى البارعة فى حماية سيدها.

كل الرسوم الايضاحية فى هذه الساعات عن دراسة.

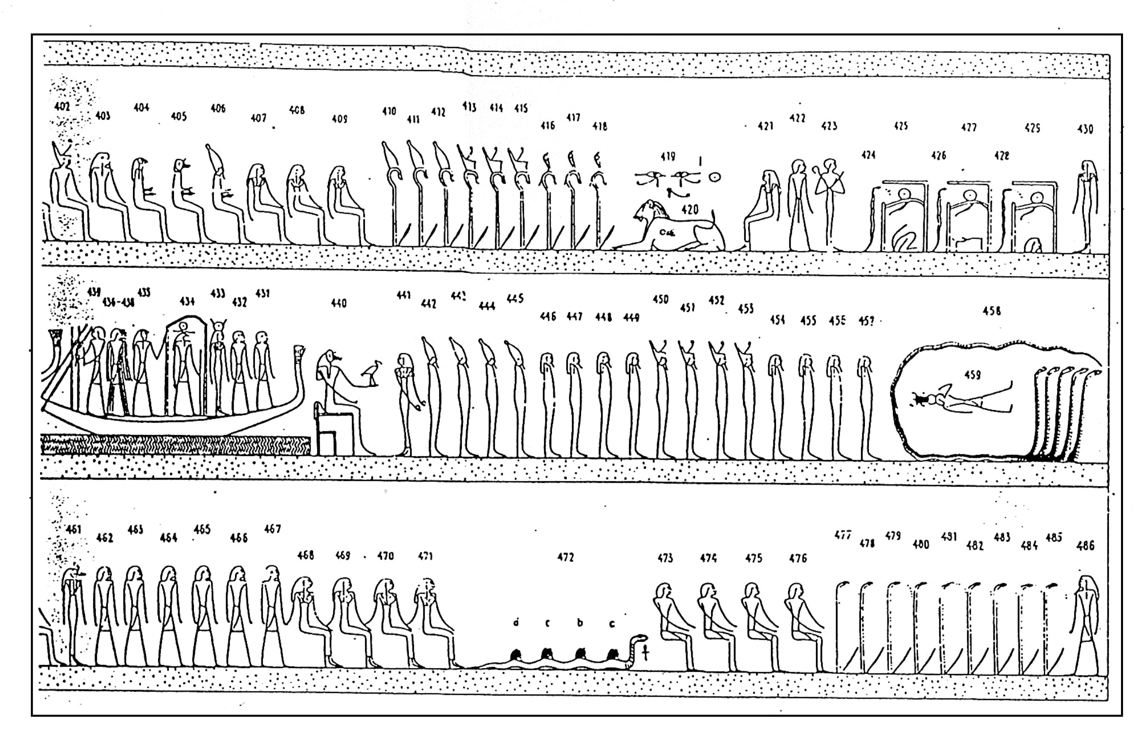
*) الكسندر بيانكوف كما فى صفحة ١٥٢ .



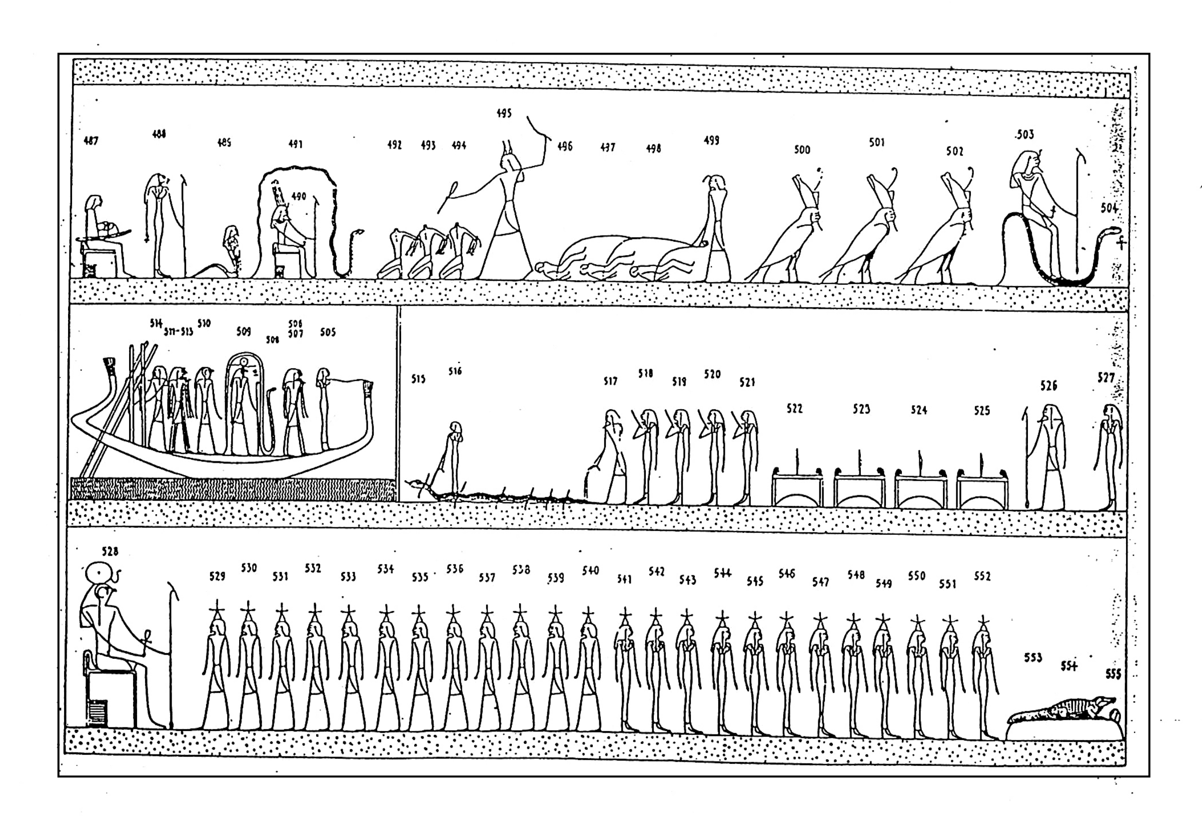
شكل (٣) الساعة الثالثة: وتسمى مقطعة الأرواح.



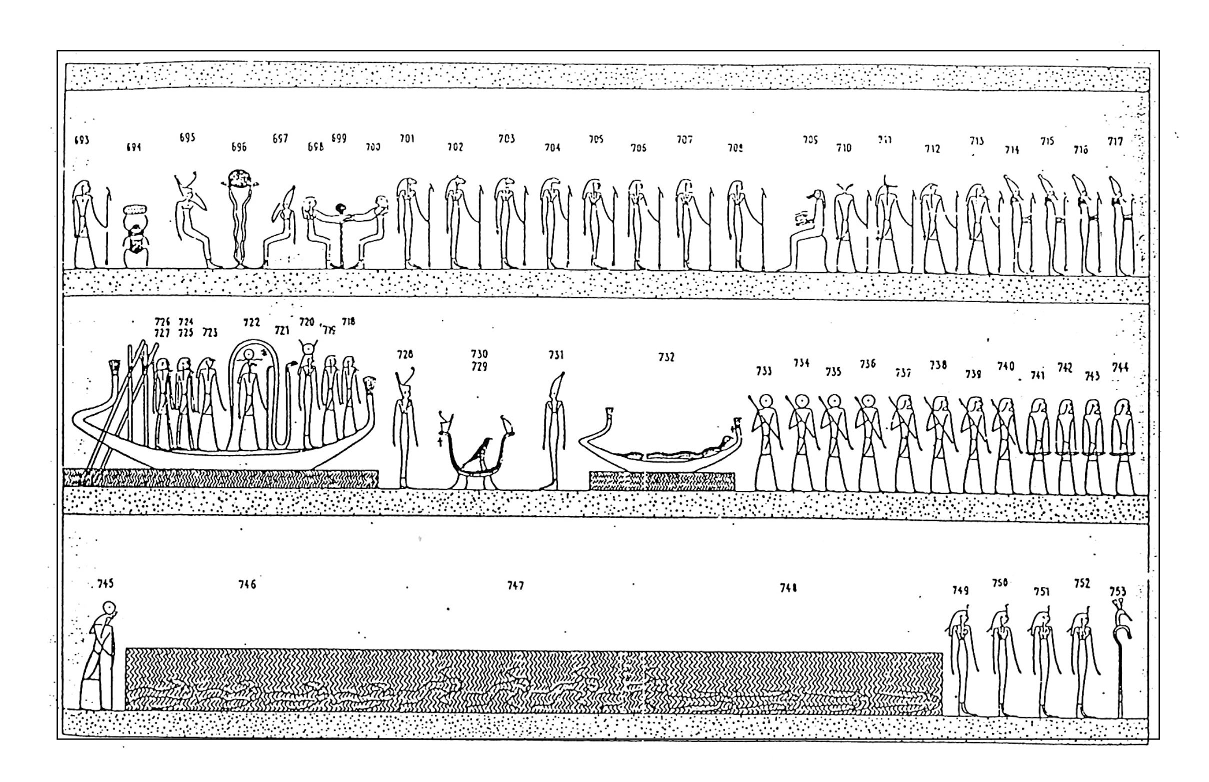
شكل (٤) الساعة الرابعة: وتسمى صاحبة القوة العظيمة.



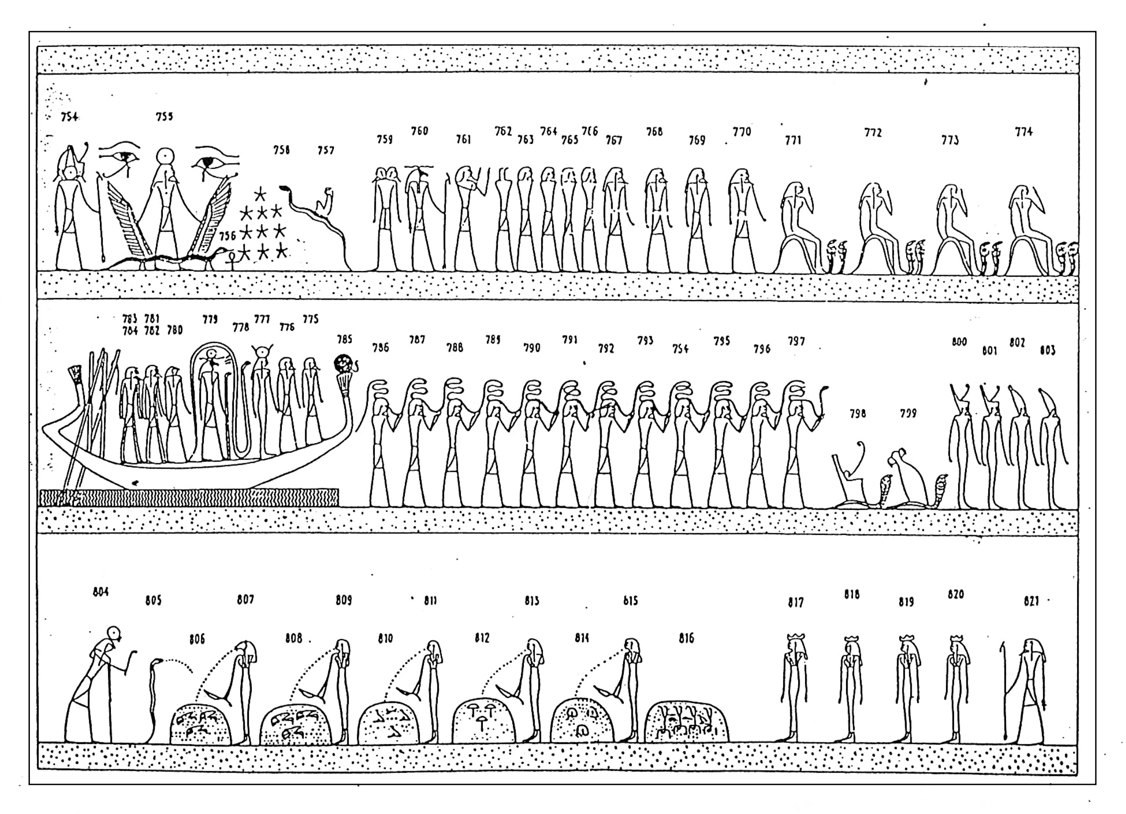
شكل (٥) الساعة الخامسة: وتسمى المرشدة التى فى وسط مركبها.



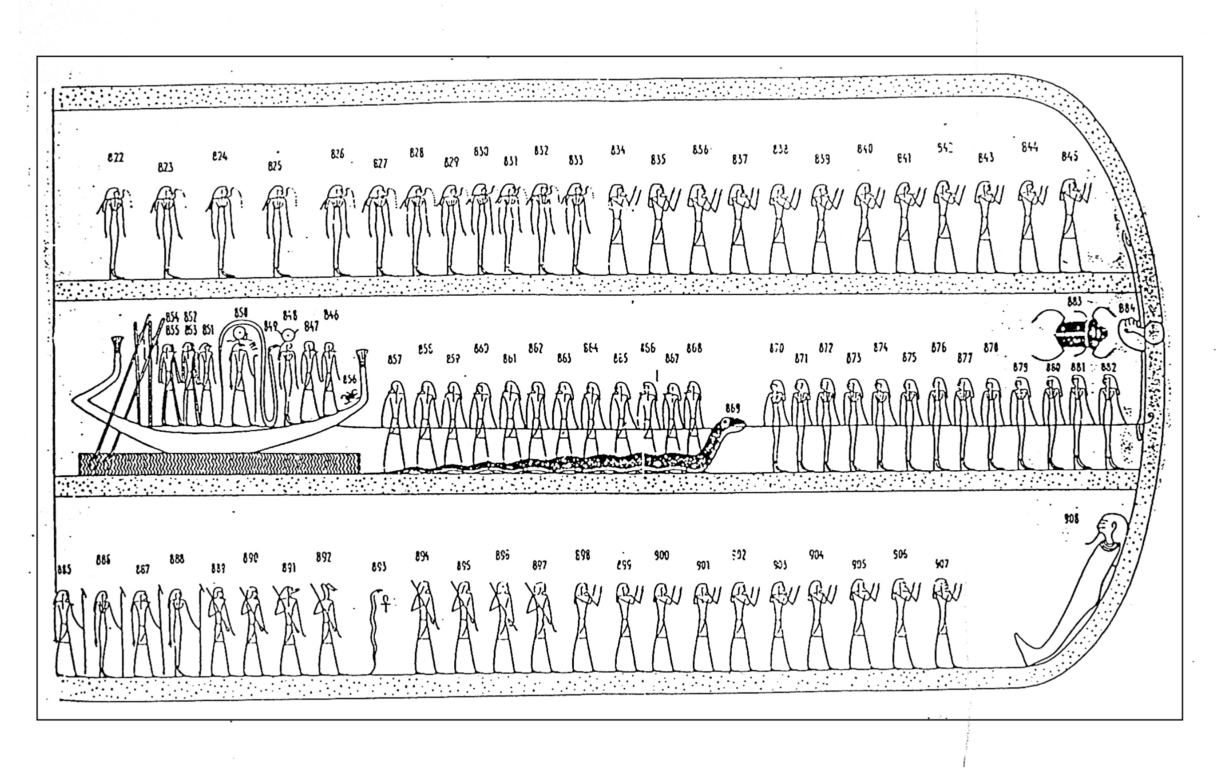
شكل (٦) الساعة السادسة: وتسمى حراسة الضفاف.



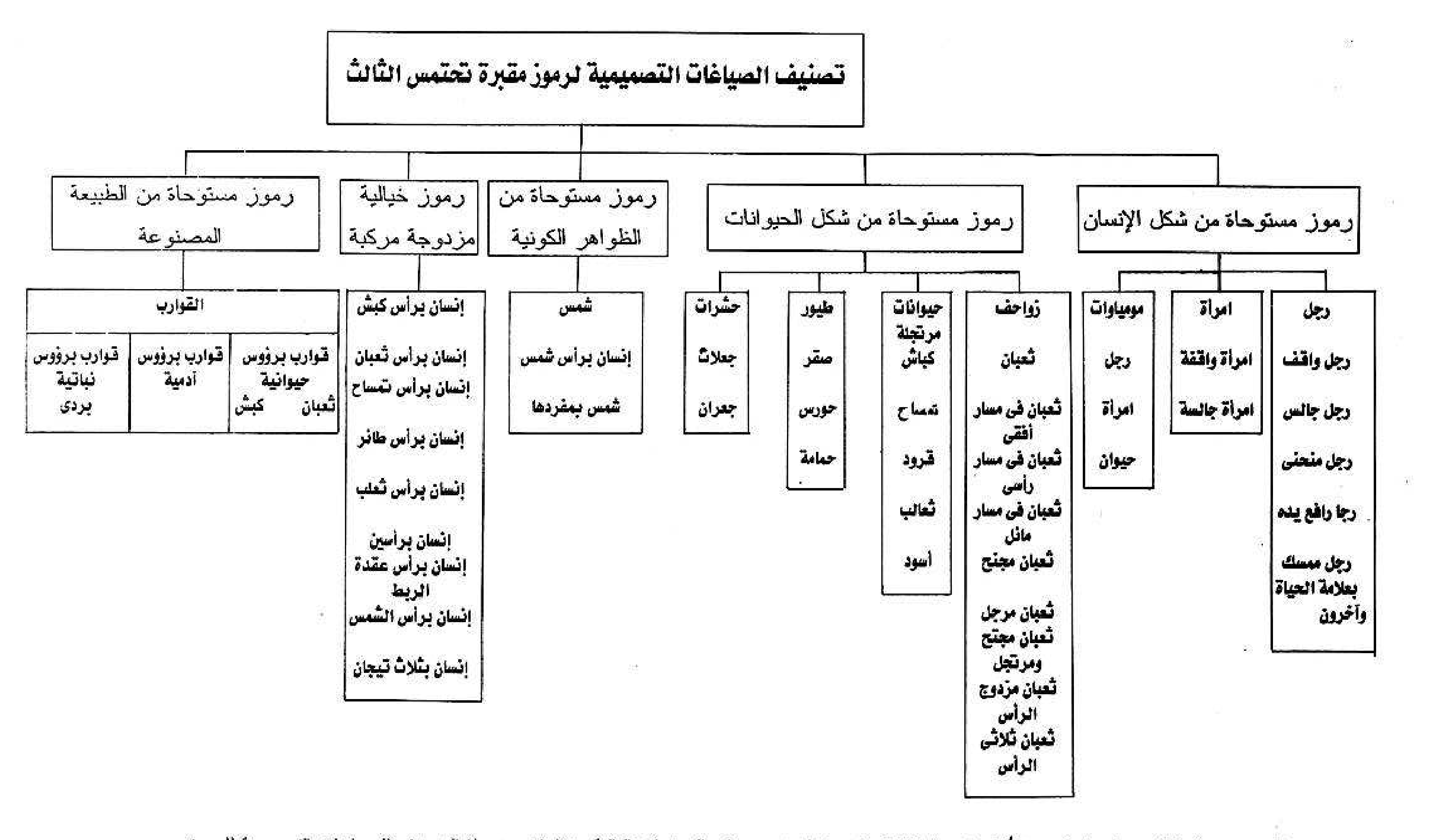
شكل (٩) الساعة التاسعة: وتسمى الإلهة الجهنمية تلك التى تحمى سيدها.



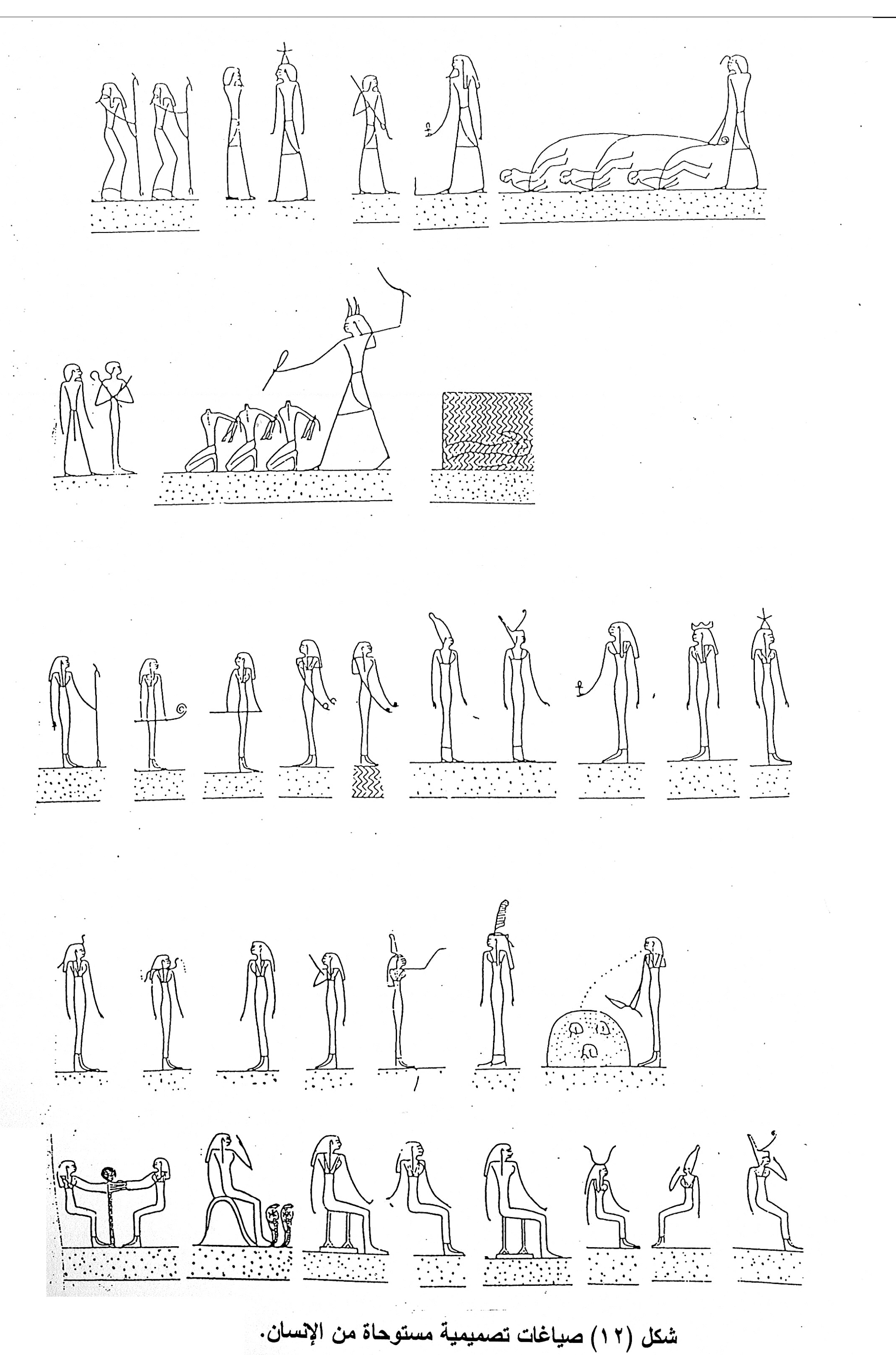
شكل (١٠) الساعة العاشرة: تسمى الذباحة تلك التى تقطع رقاب الكفرة.



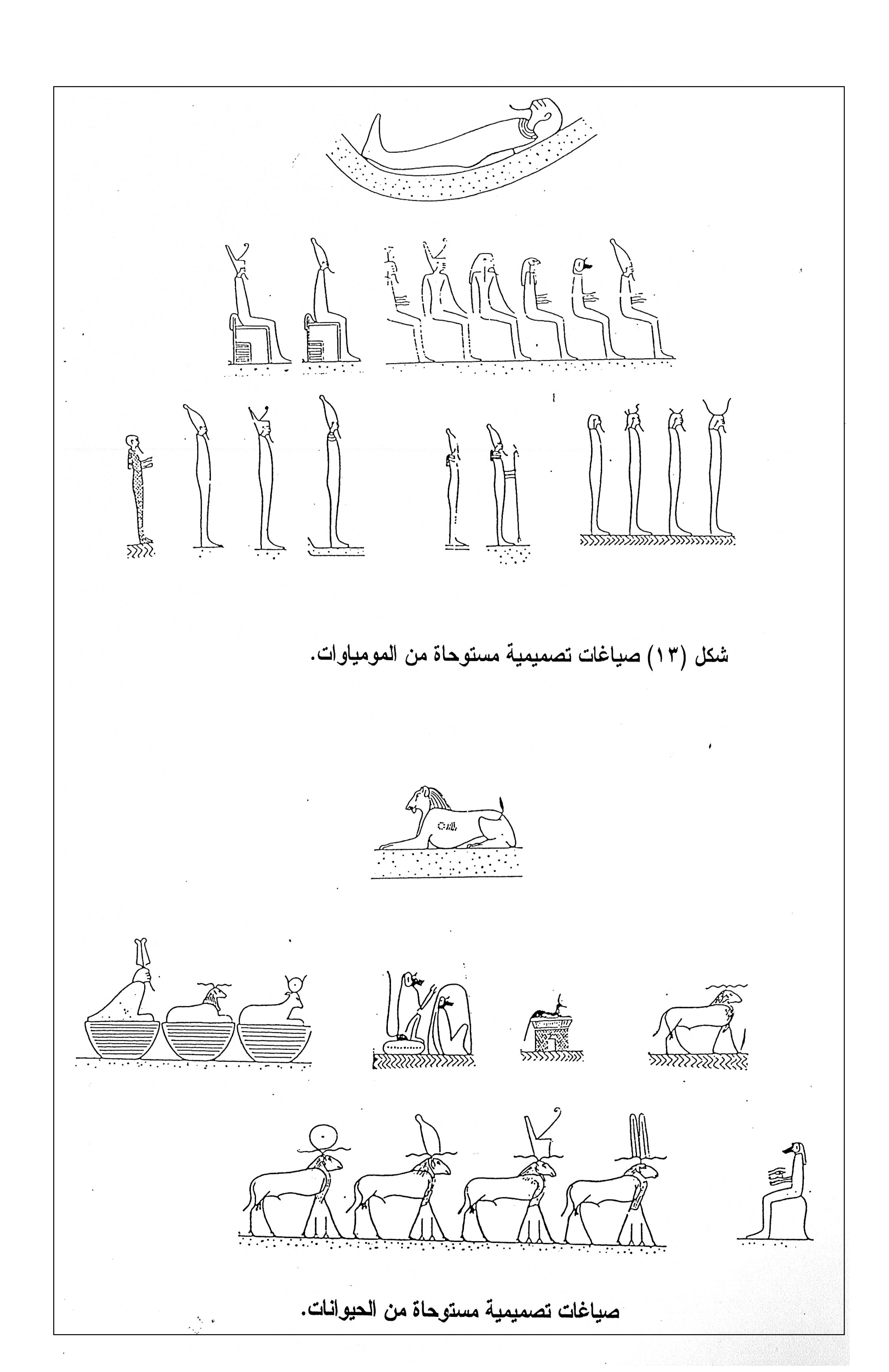
شكلا (١١) الساعة الحادية عشر: تسمى النجمة سيدة المركب التى تصد الكفرة عند بزوغ الشمس.
والساعة الثانية عشر: وتسمى التى ترى جمال "رع".



* تحتوى هذه المقبرة على ٩٠٨ رمز أمكن تصنيفها كما سبق ، كما سنعرض فى الصفحات التالية مختارات من هذا التصنيف للصياغات التصميمية للرموز.

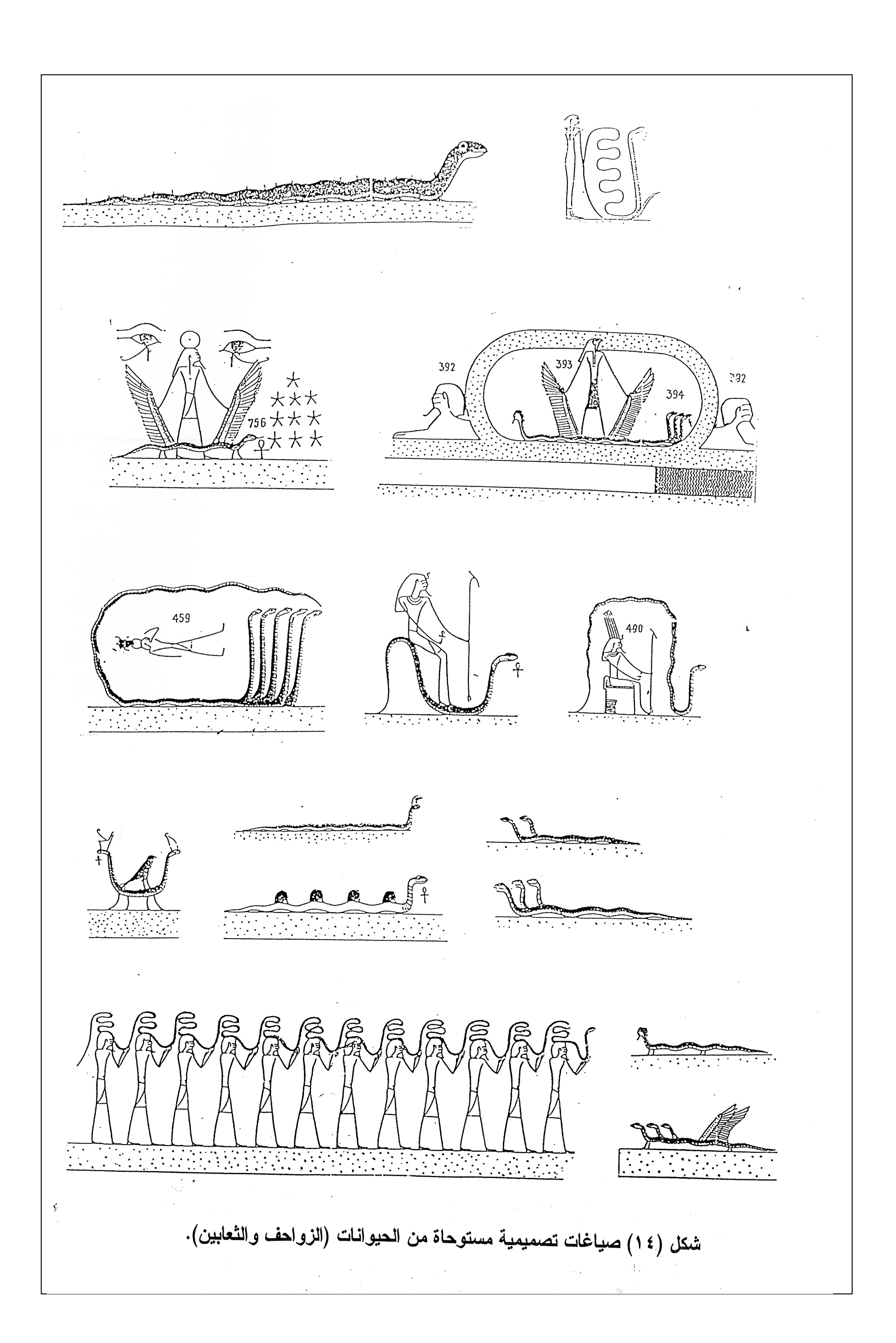


شكل (١٢) صياغات تصميمية مستوحاة من الإنسان.

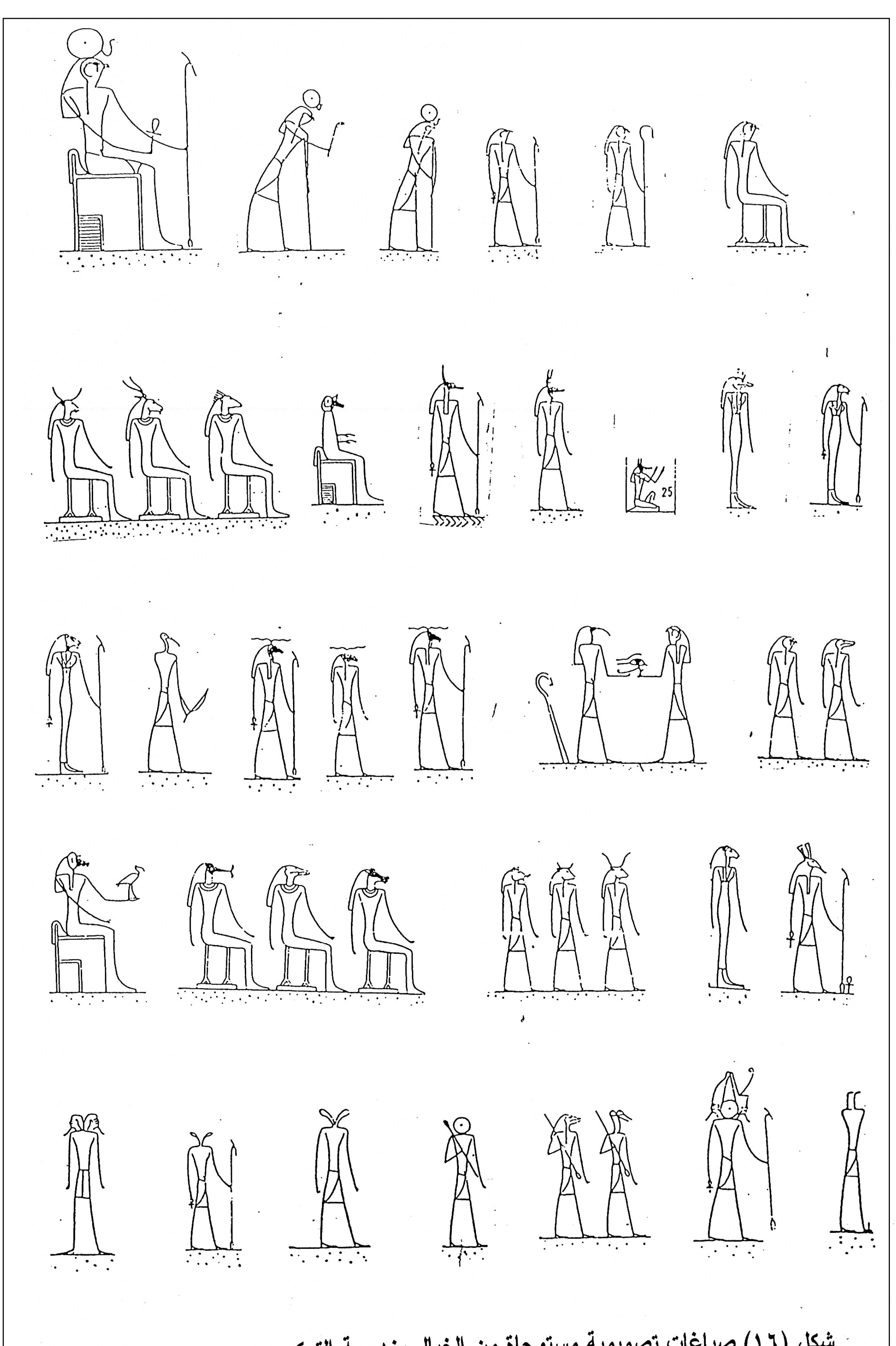


شكل (١٣) صياغات تصميمية مستوحاة من المومياوات.

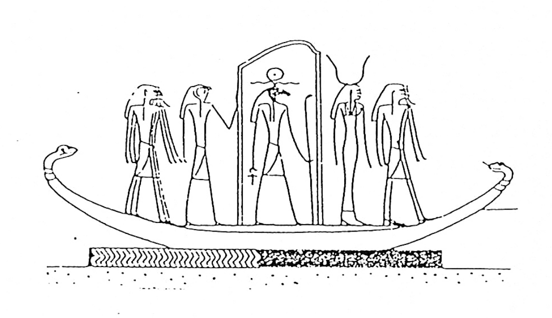
صياغات تصميمية مستوحاة من الحيوانات.

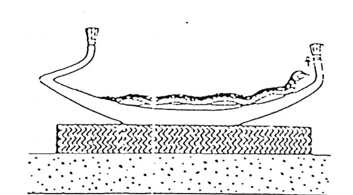


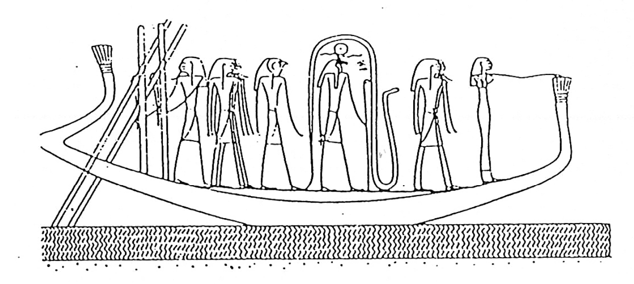
شكل (١٤) صياغات تصميمية مستوحاة من الحيوانات (الزواحف والثعابين).

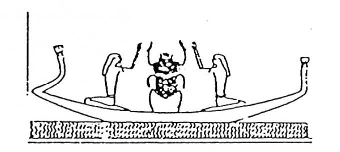


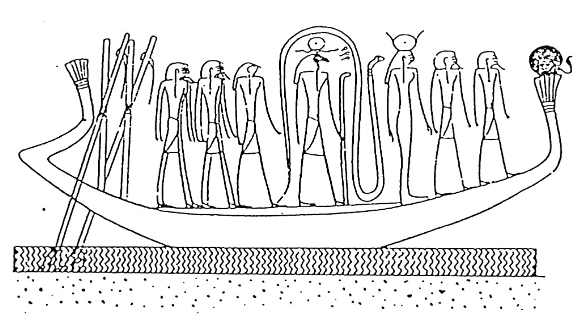
شكل (١٦) صياغات تصميمية مستوحاة من الخيال مزدوجة التركيب.

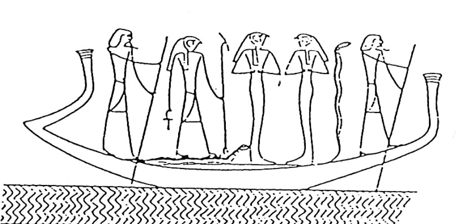


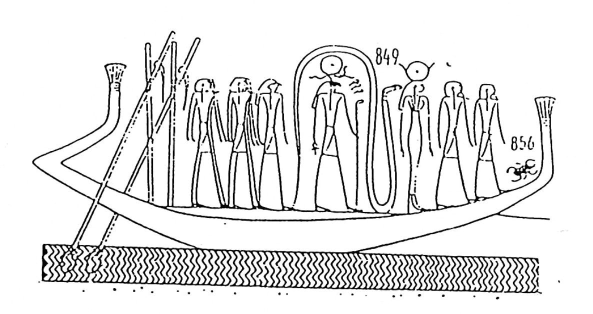


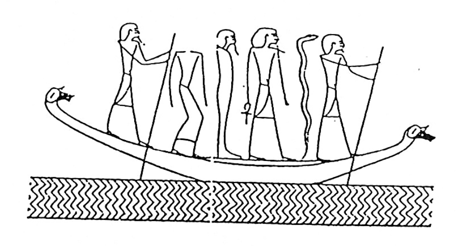






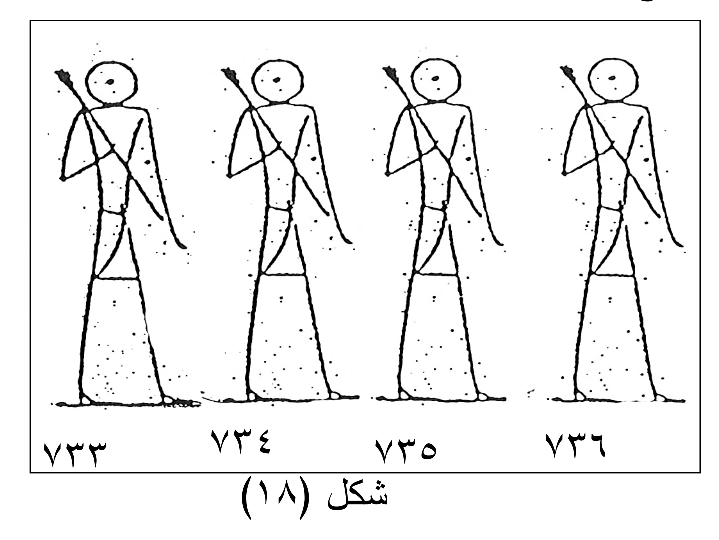






شكل (١٧) صياغات تصميمية مستوحاة من الأدوات المصنوعة (القوارب - مركب رع)

ثالثاً: الكشف عن علاقة المضمون العقائدي بالصياغات التصميمية لرموز مقبرة تحتمس الثالث من خلال المختارات الآتية:



شكل (١٨)

أسم الرمز: "تيب تير" إله يحمل قرص الشمس وفي يده رمح، كما في شكل (١٨)

يوجد أربعة آله في شكل واحد وكل واحدد منهم له اسم تابع لوظيفة في الليل وهم على التوالي:

"تبرزرا" (٧٣٣) بمعني ذو الرأس المخضب، "شيرا" (٧٣٤) بمعني ذو السهام، "تيماو" (٧٣٥) بمعني الوثق، "أتو" (٧٣٦) بمعني أودو.

أسم الساعة المتواجد فيها: الساعة التاسعة من ساعات الليل "للإمي دوات"، وتسمي الإله الجهنمية التي تحمي سيدها.

علاقة المضمون العقائدي بالصياغات التصميمية للرمز:

هذا الإله من آلهة الحماية لمركب الشمس في الساعة التاسعة من ساعات الإمي دوات، ولذلك تم صياغته في شكل رجل واقف على استعداد للحماية متقدماً بساقه اليسري على الساق اليمني ويحمل بيد من يديه رمحاً للحماية ويحل محل رأسه قرص الشمس وبه نقطة تقع عند مركزها والمتأمل لهذا الرمز يجد إحدى صياغات آلهة الشمس الذي أتخذ أشكال وأسماء عديدة منها على سبيل المثال وليس الحصر:

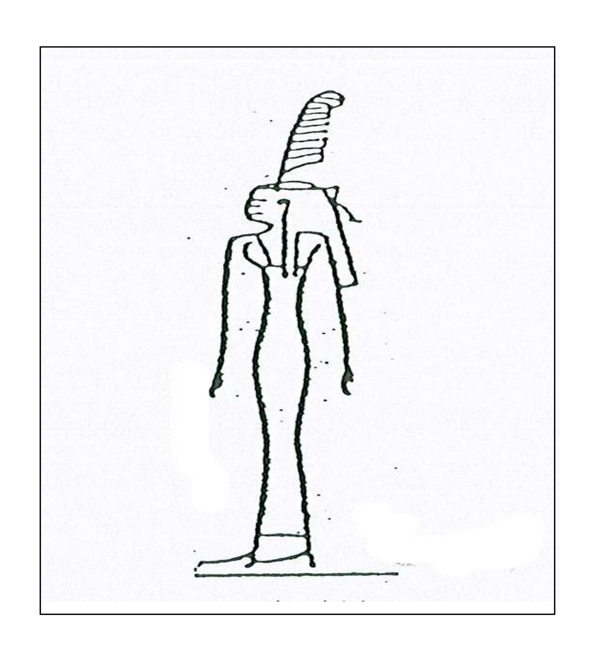
فقد صمم على شكل جعران "خبري" وهو يدفع الشمس أمامه في صفحة السماء، كما هو موجود بالساعة الاثنتي عشر من ساعات "الإمي دوات" وصمم مرة على شكل عجل ذهبي تلده أمه بقرة السماء في الصباح ثم ينمو مع ساعات النهار فيصبح ثوراً يلح أمه بقرة السماء ليولد من جديد شمساً في الصباح.

وصمم على شكل صقر أو إله رأسه رأس صقر هو "حور" ولما رأوا من تحليقه أي الصقر في جو السماء حتى ليكاد يقترب من قرص الشمس في مرآهم وقد يكون هذا التقارب هو الذي أوحي إليهم بأن ثمة قربي أو تشابه بينهما من أجل هذا المضمون العقائدي نرى فيه صياغة قرص الشمس وله جناحان ومنشوران كما في الساعة الرابعة من ساعات "الإمي دوات".

وقد صمم المصري القديم الشمس على هيئة الصقر، أو كإله له رأس الصقر هو "حورس" الذي يعني أسمه البعيد لأن إله الشمس بعيد عن الإله فهو يطل على الإله وليس هنا إله يطل عليه ولذلك أطلق عليه حاكم السماء له عينان متوهجتان إحداهما الشمس والآخرى القمر كما في صياغة الإله حورس في الساعة الخامسة.

- وأطلق عليه إله الشمس "رع" عدة مسميات حسب قوة ظهوره طوال اليوم.
- أطلق عليه اسم "خبر رع" في ميلاده صباحاً وهو على هيئة قرص الشمس فقط.
- أطلق عليه "سام رع" في عنفوانه الظهيرة.
- أطلق عليه اسم "آتوم" في كهولته في المساء قبيل أن يدخل الساعة الأول من ساعات "الإمي دوات".[*]

[*] جمال لمعى: أثر الرسوم القديمة على تنمية التذوق الفنى لدى الكبار، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة حلوان، كلية التربية الفنية ١٩٨٢م.



أسم الرمز: "ماعت" – العدالة تحت رقم (٣٢٨) كما في شكل (١٩)

اسم الساعات المتواجد فيها: الساعة الثالثة "للإمي دوات" وتسمي مقطعة الأرواح.

علاقة المضمون العقائدي بالصياغات التصميمية للرمز:

اتفق كل من "إريك هورنونج"[٢٩] "والاس بدج" [٣٠] "جورج بوزنر" [٣١] و"ثـروت عكاشـة"[٣٢] على أن كلمة "ماعت" تدل على الشكل الذي هو مستقيم والمصريون استمدوا الكلمة بشكلها المادي والمعنوي فهي تدل على العدل والصدق والحق والواقـع والنقـاء والاسـتقامة والاصـالة والصـلاح وعدم التردد، كما كانت "ماعت" التجسيد المادي والمعنـوي للقـانون والنظـام والحـق، فـإذا كان إلههم الذي به يدينون هو إله الشمس فقد تخيلوا ماعت إله وجعلوهـا بنـت الشـمس كي تكـون دينونتهم لها من دينونتهم لإله الشمس ومعه أيضاً وفي العالم السفلي ويطلق عليها سـيدة الآلهـة والربات.

---

[٢٩] إريك هورنونج: مرجع سابق، ص٢٢١.

[٣٠] والاس بدج: مرجع سابق، ص٤٨٢.

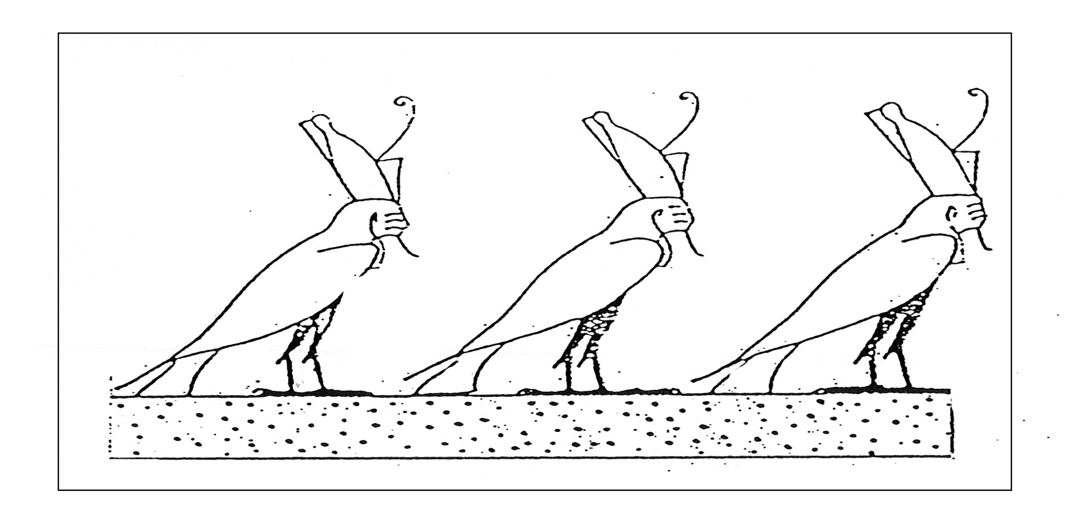
[٣١] جورج بوزنر: مرجع سابق، ص٢٢٦.

[٣٢] ثروت عكاشة: الفن المصري القديم، الجزء الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٠، ص٢٢٥.

وقد أطلق المصريون القدماء كلمة "ماعت" على توازن العالم كله وتعـايش جميـع عنـاصره في انسجام وعلى تماسك وحداته الذي لا غـني عنـه للمحافظـة على الاجسـام المخلوقـة، كان هـذا التفاعل بين القوي هو الذي ضمن نظام الكون بدءاً من مكوناته الأساسية كالحركات السـماوية، وانتظام الظواهر الموسمية وتعاقـب الـزمن، شروق شـمس جديـدة في كل صـباح، إلي أقـل هـذه الظواهر والمجتمع الإنساني نفسه والعلاقات الودية بني الأحياء والمراعاة الدينية لكل الطرق الـتي سنها الإله للأشياء واحترامها تلك القواعد الـتي اشـتقت منهـا عدالـة العلاقـات الاجتماعيـة والحياة الخلقية وهكذا كانت ماعت كلاً من النظام الكـوني والأخـلاقي، الـلذان يعمـلان معـاً في جميع الظروف تبعاً لوجهة نظر الإنسان عن نظام الكون، وقد تم صياغة الربه "ماعـت" في عـدة صياغات تصميمية منها:

- رمز الربة هو ريشة النعامة التي تلتصق دائماً بغطاء رأسها أو تمسـك بهـا في يـديها في بعـض الأحيان.
- على هيئة سيدة واقفة أو جالسة تمسك بصولجان بيد وفي اليد الأخرى رمز الحياة.
- امرأة التصق بكل ذراعيها جناح.
- جسد امرأة رأسها عبارة عن ريشة.

هذه الصياغات إن دلت فإنما تدل على جماليات خاصة بخصوصية التصـميم وخـبرة المصـمم حيث ندرك أن الخطوط الممثلة للربة "ماعت" ذات بساطة تنم عن بلاغة الفنـان في كل أجزائهـا حركة قوامها الهادئة، وذراعيها المتزنة واتجاه حركـة الريشـة الإيقاعيـة الـتي تعلـو رأسـها فإنهـا مسئولة عن حالة التوازن الإيقاعي لتلك الحركة الخطية المتناغمة.



٥٠٢

شكل (٢٠)

أسم الرمز: "البا"، ويمثل روح الشمس وهم ثلاث رموز متماثلة في الشكل ولكن لكل واحد منهم أسمه، رمز رقم (٥٠٠) الشجاع، رمز رقم (٥٠١) خيبري، رمز رقم (٥٠٢) روح الأرض المبتهجة، كما في شكل (٢٠).

أسم الساعة المتواجد فيها: توجد هذه الرموز في الساعة السادسة وتسمي حراسة الضفاف.

علاقة المضمون العقائدي بالصياغات التصميمية للرمز:

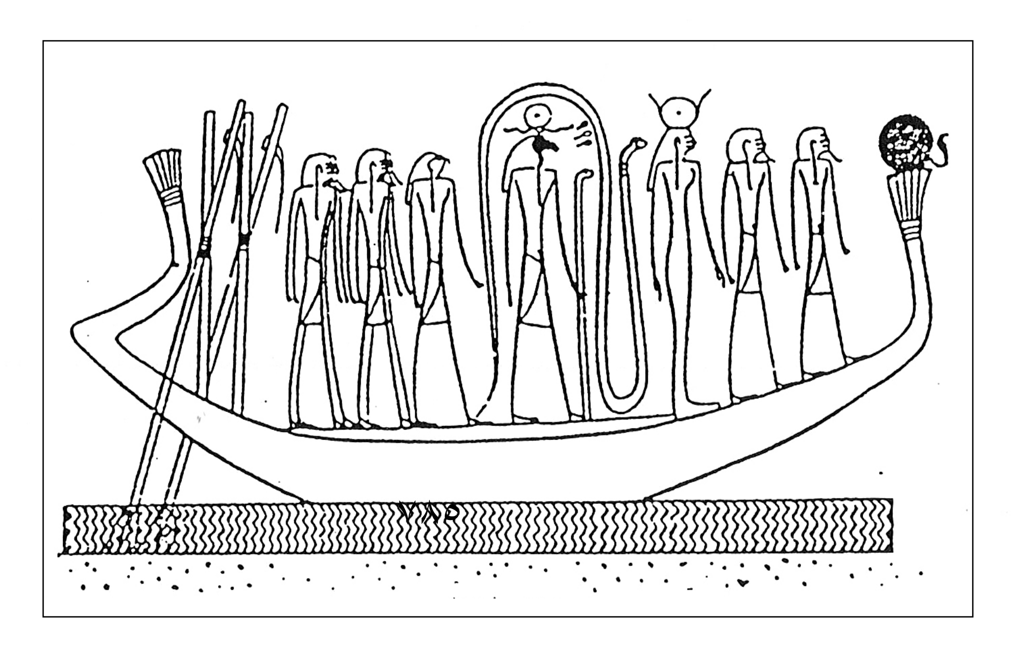
يؤكد "ثروت عكاشة" [٣٣] على أن الإنسان المصري أعتقد بأن جسم الإنسان يتكون من ظاهر وباطن، وأن الظاهر هو الجسم، أما باطنه فقلب، أي عقل ونفس، وبهما حركة الإنسان ورمزوا للنفس والعقل بطائر رأس إنسان وذراعان، وتري صورته على القبور وفي توابيت الموتي، ويظل المومياء ماداً لها بإحدى يديه شراعاً منشوراً وهو الرمز المصري القديم للهواء، أو النفس، ماداً

[٣٣] ثروت عكاشة: مرجع سابق، ص٢٢٨.

بيده الأخرى شارة هيروغليفية ترمز إلي الحيـاة، وكانـوا يشـاهدون هـذا الطـائر إلا عنـد مـوت الإنسان "الـ (با)، وكان المصريون عامة يعتقدون أن الإنسان يبقي بعد موته على صورته الجسـمية التي كان عليها في الدنيا من أجل هذا صوروه في الصور الجنائزية بصورته الدنيوية، وهم يشـيرون بهذا إلي الحالة التي سوف يبعث عليها، وكان المصري أحرص ما يكـون على أن يصـبح "بـا" أي روحاً بعد موته ويؤكد ذلك على ما نشره "الكسندر بيانكـوف" في مقبرة "تحتمس الثالث" بالدولة الحديثة موضوع البحث، حيث ذكر النص المكتوب فوق هذه الصياغات التصـميمية وهي: أيتهـا الأرواح الحية يا من يحيط الغموض بحياتكم إنك أنت الذي خرجت رؤوسـهم إلي حـيز الوجـود مني، أنتم الذين تتبعون لحم "آتوم"، وهو الذي يحمي جسده في العالم السفلي، لتعـيش أرواحكـم في "آتوم"، وتتصفوا بالقوة يا سالك، الذي في الأرض يقذف اللهب على الذين تمردوا عليك.[٣٤]

وهذا إن دل فإنما يدل على أن كل من المضمون العقائدي والصياغات التصميمية عملة لوجه واحد وهو امتلاك للروح وخاصة الطيران مخترقة الحواجز المادية لتكون هي همـزة الوصـل بـين جسد الشمس "رع" داخل ساعات الليل على إتصال بما يحدث لها في الخارج.

[٣٤] Alexandre Piankoff: Ibid, P. ٧٩.



شكل (٢١)

أسم الرمز: مركب الشمس رقم (٧٨٥) كما في شكل (٢١).

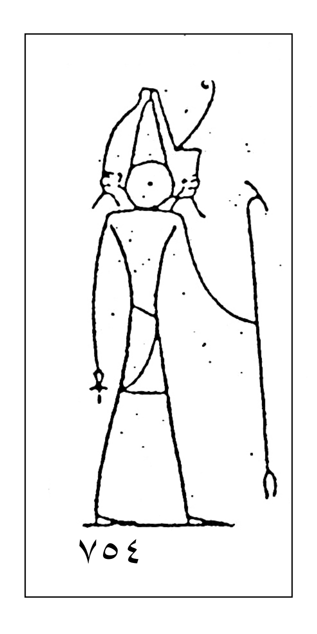
اسم الساعة المتواجد فيها: الساعة العاشرة وتسمي الذباحة تلك التي تقطع رقاب الكفرة وجدت مراكب الشمس في معظم ساعات الليل الاثني عشر من كتاب "الإمي دوات"، وقد تم اختيار هذا المركب لتكرار نفسه الصياغة إلا في مقدمتها حيث يوجد صياغات تم ذكرها في تصنيف الرموز سلفاً.

علاقة المضمون العقائدي بالصياغات التصميمية للرمز:

ذكر "الكسندر بيانكوف" في دراسته عن "الإمي دوات" بأن مركب الشمس في هذه الساعة تسير في المنطقة بطاقم من الإلهة يجدفون به نحو الأفق الشرقي للسماء، الثعبان المضئ في مقدمة القارب يرشد هذه الإله العظيم نحو طريق الظلام الدامس لذلك الذي يمنح الضوء لهؤلاء على

الأرض، فإن الإلهين فقط في المركب هما اللذان لهما اسماء فاتح الطريق، سيدة المركب، واسم الثعبان في مقدمة المركب الإله منير العالم السفلي.

لا نستطيع أن نغفل ما على مركب الشمس من مجموعة صياغات تصميمية تكررت لأنها هي الموضوع الأساسي في كل ساعات "الإمي دوات"، وهي عبر إله الشمس رع واختراقه للساعات المظلمة التي كان يعتقدها المصري القديم، إلا أنها اتخذت أشكال وصياغات تم ذكرها فيما قبل ولكن صياغة هذا المركب جاءت متوافقة مع مضمونها حيث كانت وظيفتها هي التحول والعبور من ساعة إلي أخرى وفي هذه الساعة اختلفت في مقدمتها حيث تم صياغته تصميمياً بقرص شمس يطلقون عليه لحم آتوم بمعني الشمس فاقدة الضوء، ويحرسها ثعبان يسمي منير العلم السفلي استعداداً لولادتها من جديد بعد الساعة الثانية عشر.



شكل (٢٢)

أسم الرمز: شيدو الإله ذو الوجه سيد الخلق رقم (٧٥٤)، كما في شكل (٢٢).

اسم الساعة المتواجد فيها: الساعة العاشرة تسمي الذباحة، تلك التي تقطع رقاب الكفرة.

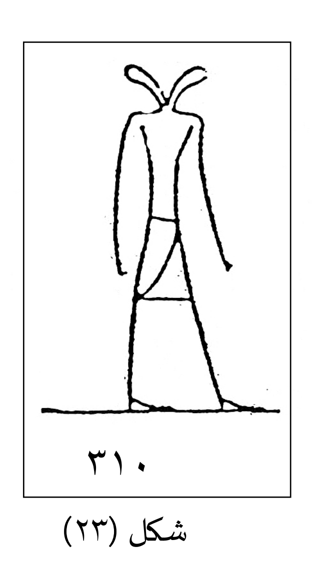
علاقة المضمون العقائدي بالصياغات التصميمية للرمز:

ويشير النص المكتوب أعلى هذه الرموز إلي مساعدة ارواح الموتي كي تصبح قادرة على مخالطة الإلهة وإمدادها بما هو ضروري لاستخدامها سواء على الأرض أو في السماء.

وبدراسة هذا الرمز المركب من عدة صياغات أمكن تفنيدها إلي الآتي:

- جسم رجل واقفاً يحمل في يده اليسري صولجان الحكم واليد الأخرى مفتاح الحياة.
- يحمل فوق رأسه تاج الشمال، تاج الجنوب، قرص الشمس بينهما.

وهذه الصياغات التصميمية للرمز كانت بهدف حماية الإله رع في صورة مركبة بين تاجي الشمال والجنوب قادماً من الساعة التاسعة إلي الساعة العاشرة.



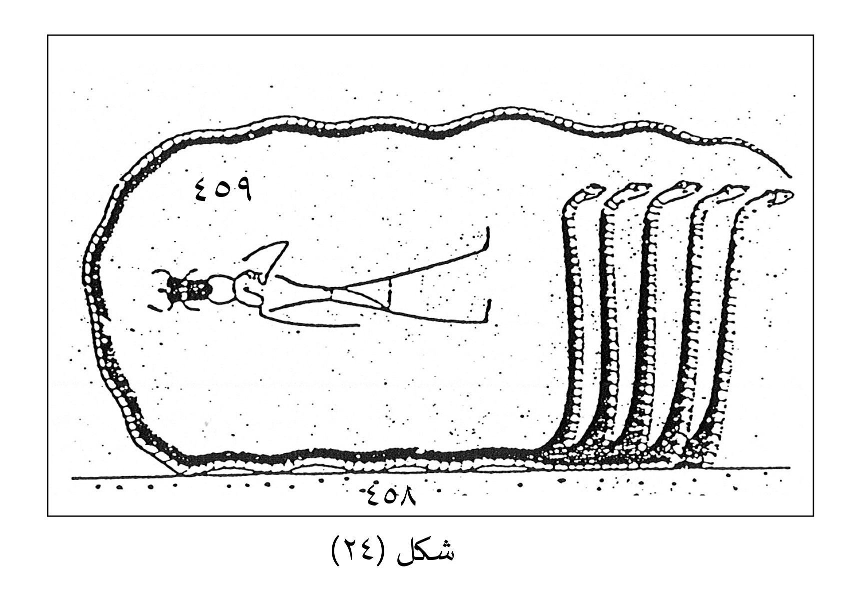
شكل (٢٣)

أسم الرمز: "بنت" عكيت رقم ٣١٠ هو الذي يقيد بالسلاسل، كما في شكل (٢٣).

أسم الساعة المتواجد فيها: الساعة الثالثة وتسمي مقطعة الأرواح.

علاقة المضمون العقائدي بالصياغات التصميمية للرمز:

هذا الرمز من الرموز الغريبة في هذه المقبرة حيث شغل الباحث للتعرف على أسمه ووظيفته ومضمونه وعلاقته بالصياغة، وقد استطاع الباحث التوصل إلي أن "اريك هورنونج" في دراسة ديانة مصر الفرعونية، بعد بحث طويل إلي معرفة هذا الرمز وما يعبر عنه فاسمه هو الذي يقيد بالسلاسل، أي الذي يقوم بربط وتقييد الموتي بالسلاسل، والبروزات الظاهرة هي بقايا ترمز إلي وظيفة هذا الرمز وهي سلسلة ربط المحكوم عليه في العالم السفلي، ووظيفته تدمير اجساد أعداء إله الشمس، "رع" خلال ساعات "الإمي دوات".



شكل (٢٤)

أسم الرمز: يسمي "عشاحرو"، رقم ٤٥٨، داخله رمز لإله الشمس يسمي "آفو" رقم ٤٥٩ ويطلق عليه اسم "الأوروبوروس Ouroboros"، كما في شكل (٢٤).

اسم الساعة المتواجد فيها: الساعة الخامسة "للإمي دوات"، وتسمي المرشدة التي في وسط مركبها.

علاقة المضمون العقائدي بالصياغات التصميمية للرمز:

الثعبان من الرموز المنتشرة في مقبرة "تحتمس الثالث" حيث يبلغ عددها تسع وتسعون ثعبان تقريباً أتخذت تلك الثعابين صياغات تصميمية متنوعة كل منها حسب مضمونه العقائدي، وقد صنفت دراسة "ثناء الرشيدي"[٣٥]، على أن هناك تصنيفاً للثعابين في الفن المصري القديم منها ما يحمل مضامين الخير أو للشر وأخرى تجمع بين هذا وذلك، كما أن هناك وظائف للثعابين منها للحماية وأخرى لتجديد الزمن.

(٣٥) ثناء الرشيدي: الثعبان مغزاه عند المصري القديم من البدايات الأولي وحتى نهاية الدولة الحديثة، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩٨.

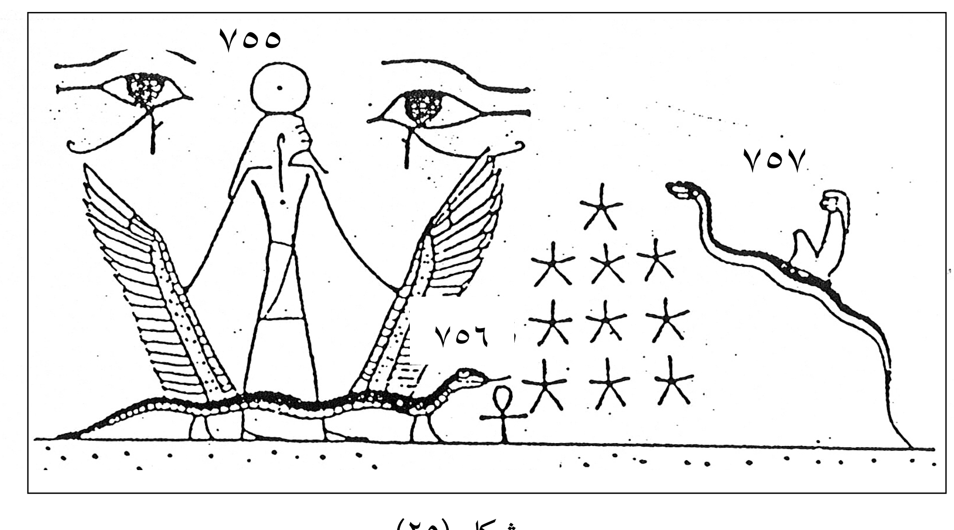
والصياغة التي نحن بصددها هي ثعبان له خمس رؤس ويسمي "عشاحرو"، أو كثير الوجوه ويطلق أيضاً عليه مصطلح "الاوروبورس"، أي الذي يأكل ذيله وهو أحد أشكال الثعبان "محن" الذي يقوم بحماية الإله "رع".

ويري "إريك هورنونج" أن هذا الشكل يوضح عقيدة المصريين في البعث بمعني أهنها تعبر عن تحول المتوفي أي الشمس في ظل حماية الثعبان، "محن" الذي جعل من جسده مقصورة للإلهة إمعاناً في الحماية حتى يظل معه في رحلته طوال ساعات "الإمي دوات".

ويري الباحث أن المضمون العقائدي لحماية المتوفي هو الإله "رع" في وضع "خبر" أي لحم "آتوم" هو المسئول عن صياغته في ذلك الأسلوب التي يأخذ يشكل إطار أو سور يقوم بالتحجيز والحماية لها.

ويؤكد "إريك هوررونج" أن الفن المصري يحتوي على الكثير من التصورات لفكرة التجديد المستمر لجسد بعض الكائنات مثل الجسد العملاق للثعبان قاضم ذيله فهو يعبر عن اللاوجود الذي يحيط بالكون وأن كان كل ما يحيط به يدخل مرة أخرى في الحياة الأزلية ليعاد خلقه مرة أخرى من جديد.

والمصمم في هذه الصياغة يحاول استثمار فكرة التكرار لحركة الرؤوس الخمس الرأسية للثعبان ليؤكد مضمون الحماية كما أن الحركة الإيقاعية لباقي جسد الثعبان المتموج في شكل بيضاوي يحقق إيقاعاً حركياً مستمر حول نقطة سكون الإله "رع" الذي يتخذ وضعاً أفقياً وبين الحركة الإيقاعية للثعبان وسكون الإله "رع" يؤكد كل منهما حركة الآخر في اتجاه الرؤوس الخمس للثعبان.



شكل (٢٥)

أسم الرمز:

- الثعبان المجنح رقم ٧٥٦ يسمي "تشيت اس"، وهوجسد الإله "توم" كما في شكل (٢٥).
- الرمز الواقف على هيئة رجل مسكاً الجناحين ويحل فوق رأسه قرص الشمس رقم (٧٥٥)، يسمي "بيترا" فهو روح "آتوم".
- الرمز الذي يمثل العينين أعلى الجناحين هو نفس الرقم السابق ويسمي "باتشيت"، وهما عينا الإله حورس "ودجيت".
- مجموعة النجوم "تسمي شيدو"، رقم (٧٥٧)، وهي كوكبة السلحفاة.
- يمتطي الثعبان جسد مومياء تسمي "تيمو"، رقم (٧٥٧).
- رمز لزوجين من العيون تمثل الإله "باتشيت" المزدوجة.

اسم الساعة المتواجد فيها: الساعة العاشرة تسمي الذباحة، تلك التي تقطع رقاب الكفرة.

علاقة المضمون العقائدي بالصياغات التصميمية للرمز:

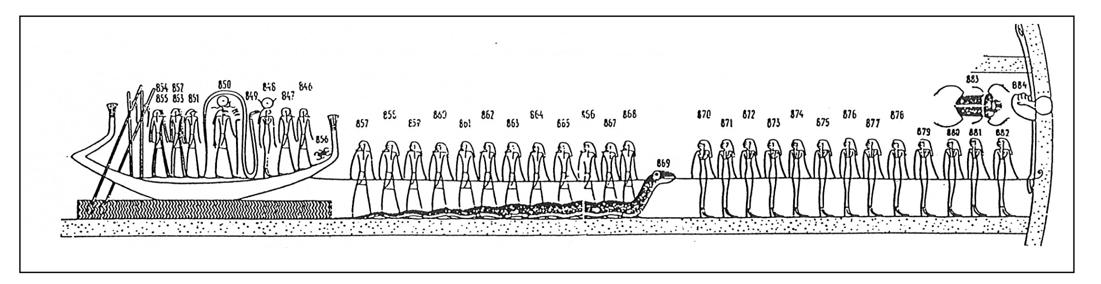
وجد الباحث أن من الصعب فصل كل رمز من مجموعة الرموز على حده لأن هـذه المجموعـة ذات مضمون عقائدي مترابط، وحتى لا تنفصل عن بعضها البعض مما يضعف تلـك المضـامين، وجد الباحث الكشف عن علاقتها في وحدة عضوية واحدة.

وحيث أن هناك حواراً دائراً ومتواصلاً بين مجموعة هذه الرموز وهي عبارة عن ثعبان مـزوداً بزوج من الأجنحة وأربع سيقان وأقدام بشرية تقف في مواجهة الثعبان "شيدو" الذي يعتلي ظهره إله يلاحظ أن راسي الثعبانين موجودان بين عدد عشر من النجوم تحدد عد الساعات المنقية من ساعات الليل.(*)

وبجوار الثعبان المجنح والذي يسيمي "تشيت أس" يقـف إله يســمي "بيـترا" يفـرد ذراعيـه إلي أقصي حد بحيث يفصل جناحي الثعبان عن بعضهما وعلى رأسه يوجد قرص الشمس وتبرز رقبته من بين زوجين من العين التي تمثل الإلهة "باتشيت" المزدوجة، والمضمون العقائدي هنا ينص على أن هذه الإله هو الذي يساند "رع" وأنه لا يغادر مكانه في العالم الآخر التوات أبداً، أما الإله الذي يساعد الثعبان المجنح فهو "يتمو" الذي يخرج من ظهر الثعبان عندما يخاطبه، ولكن بمجرد أن يتوقف الحديث يختفي داخل الثعبان أما الثعبان الآخر فهو يمثل مجموعة النجوم وتسمي "شيدو"، بمعني كوكبة السلحفاة والذي تظهر روحـه في شـكل بشـري على ظهـره بمجـرد أن يخاطبـه "رع" ولكن عندما يتوقف عن الكلام يختفي مثل الإله "تيمو" داخل جسده ومهمـة شـيدو أن تخـرج منه الحياة من أجل "رع" كل يوم.(**)

(*) والاس بيدج: مرجع سابق، ص ٢٨٩.

(**) والاس بيدج: مرجع سابق.



من (٨٤٦) إلي (٨٥٦)

شكل (٢٦)

اسم الرمز: م اليسار إلي اليمين كما في شكل (٢٦).

- مركب الشمس وعليها مجموعة من الآلهة والخدم وكذلك الجعران من رقم ٨٤٦ حتى رقم ٨٥٦.
- مجموعة من الآلهة تجر مركب الشمس من رقم(٥٥٧) حتى (٨٦٨).
- الثعبان "ناو" أو "كا" بمعني حياة الإلهة رقم (٨٦٩).
- مجموعة من الإلهات من رقم (٨٧٠) حتى رقم (٨٨٢).
- جعران رقم ٨٨٣.
- الإلهة "توت" رقم (٨٨٤) وتدعي المقدسة في الشرق.
- قرص الشمس في ساعة ميلاده باسم خبرى أي الشمس الوليدة.

اسم الساعة المتواجد فيها: وهي الساعة الثانية عشر وتسمي التي تري جمال رع وهي آخر جزء في شكل (٢٦). من ناحية اليمين.

علاقة المضمون العقائدي بالصياغات التصميمية للرمز:

جملة الصياغات التصميمية الموجودة في الساعة الثانية عشر من كتاب "الإمي دوات" والتي تقع في وسطها ذات مضمون عقائدي غاية في التعقيد إلا أن الفنان المصري القديم في الدول الحديثة استطاع صياغتها ببساطة ويسر مما جعل الباحث أخذا في جملة صياغات تصميمية ذات بلاغة جمالية تأكيداً لعلاقة كل من المضمون العقائدي بصياغة الرموز على جداريات مقبرة "تحتمس الثالث".

ويظهر في وسط الجدارية في الساعة الثانية عشر من ساعات "الإمي دوات"، مركب الشمس وعليها مجموعة من الإلهة والأوفياء للإله "رع"، تسحب هذا المركب مجموعة من الاتباع ويدخلون من نهاية العمود الفقري للثعبان "كان – ان – ردي – عنخ نترو" بمعني "الكا" التي تجعل الآلهة تعيش، وتظل هذه المجموعة التي تسحب مركب الشمس تخترق العمود الفقرى إلي أن تخرج من فم الثعبان، ويؤكد "الكسندر بيانكوف" على أن من خصائص هذا الثعبان هو إعادة الزمن أي يقوم بعملية التجديد للإلهة "رع"، بعد أن بلغ كهولته في الساعات الأولي من العالم السفلي ويخرج منه حياً صغيراً فيظهر في السماء على هيئة "خيبر" أي الوليد.

فيجد في منتصف حائط الظلام الكثيف الإله "شو" التي تمد ساعديها بطول الحائط المقبو والذي هو جزء من جسدها في العالم السفلي والجزء الآخر في عالم النهار، ويوجد فوق رأس الإلهة مباشرة جعران "خيبرا"، يعتزم على أن يجد لنفسه طريق إلي هذا العالم من خلال الفتحة التي صنعها الإله "شو" بكتفيه ورأسه في حائط الظلام الكثيف، ومن خلال هذه الفتحة يمكن للقارب "رع" أن يمر بهذا العالم ويكمل الإله رحلته بمساعدة الإلهة التي تسحب مركبته

للأمام وهو أمر لا شك فيه حيث نجد أن خط الجذب ممتد حتى حائط الظلام الكثيف، وهكـذا فإن جسد الإله الميت "رع" حيث يمر لعالمنا يبدأ حياة جديدة وقد انقضي الليل وبدء يوم جديد للشمس "رع".

هذا وقد استخلص الباحث النتائج الأتية بعد تحليل محتوي العلاقة بين المضمون العقائـدي والصياغات التصميمية لمختارات من رموز مقبرة "تحتمس الثالث".

مستخلص بأهم النتائج:

- إن هذه المقبرة الكاملة من الرسوم الخطية لأحد كتب العالم الآخر وهو كتاب "الإمي دوات".
- إن تصميم كل رمز من رموز هذه المقبرة قائم على مضمون عقائدي خاص بـه ولـيس بهـدف التزين أو الزخرفة وأن كانت في جملتها صياغة جمالية رفيعة المستوي.
- إن الصياغات التصميمية قام بها فنانون لديهم القدرة الفنية والبلاغة والحكمة في تنفيذ تلـك الصياغات باللونين الأسود والأحمر رغم ثراء مرحلة حكم "تحتمس الثالث"، مما يؤكـد على أن هذه الفترة كانت مدرسة فنية جديدة.
- إن الصياغات التصميمية للرموز في هذه المقبرة يغلب عليها الجانب التصميمي للرموز حيـث أنها منفذة بعنصر الخط فقط.
- أن عنصر الخط المنفذ به تصميمات تلك المقبرة له من الدلالات البعيدة القوية أمكن للفنان إبرازها بسهولة ويسر دون اللجوء للعناصر الأخرى كاللون والملمس وغيرهم.

- إن الصياغات التصميمية للرموز تعكس مـدى مـا توصـل إليـه الفنـان في هـذه الفـترة مـن تلخيص وبلاغة ويسر في التصميم.
- سيطر الفنان في هذه المقبرة على تجاور الرموز فحقق توافقاً واتساقاً بين الرمز وما يحيط به مـن فراغات وكتابات هيروغليفية.
- إن الصياغات التصميمية للرموز كأجزاء والرموز ككليات في الصفوف الموازيـة لخـط الأرض حققت حركة تقديرية نتج عنها إيقاعاً بصرياً يحاور عين المتلقي الزائر والمتذوق للمقبرة.
- إن دقة الصياغات التصميمية للرموز تشع فيها روحانية مكانية فلسفية معبرة عن الحالة الـتي سيكون فيها جسم المتوفي، وقد اتضح ذلك جلياً في الزيارات الميدانية للمقبرة في وادي الملوك.
- إن هذه المقبرة لا تزال بحالة جيدة وتمثل روح العصر الذي أنشئت فيـه وهـو الأسرة الثامنـة عشر الدولة الحديثة، حيث كانت هذه الفترة للفنان حرية في تناول وصياغات رموزه، وهذا مـا أكدته كثير من الدراسات وكذلك صياغة الرموز نفسها على جدران المقبرة.
- إن المضامين العقائدية في الحضارة المصرية القديمة هي الفلسفة الذي أعتمد عليها الفنان في بناء الصياغات التصميمية للرموز.
- أن الصياغات التصميمية للرموز تعكس مدى تطـور الـوعي الإنسـاني وفكرتـه عـن الكـون والحياة والعالم الآخر في الحضارة المصرية القديمة.

المراجع

أولاً المراجع العربية:

١- **أدولف إرمان:** ديانة مصر القديمة، (ترجمة: عبد المنعم أبـو بكـر وآخـرون)، مكتبـة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٥م.

٢- **إريك هورنونج:** ديانة مصر الفرعونية الوجدانية والتعدد، (ترجمـة: محمـود مـاهر طـه)، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٥م.

٣- **إريك هورنونج:** وادي الملوك أفق الأبدية العالم الآخر لدي قدماء المصريين، ترجمة محمد العزب موسي، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٦٦م.

٤- **أميرة مطر:** فلسفة الجمال، دار قباء للطباعة، القاهرة، ١٩٨٤م.

٥- **أميرة مطر:** مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٤م.

٦- **ثروت عكاشة:** الفن المصرلاي القديمن الجزء الأول، الهيئـة المصريـة العامـة للكتـاب، ط٢، القاهرة، ١٩٩٠م.

٧- **ثناء الرشيدي:** الثعبان مغزاه عند المصري القديم من البدايات الأولي وحتي نهاية الدولة الحديثة، رسالةدكتوراه غير منشورة، كلية الأثار، جامعة القاهرة، ١٩٩٨م.

٨- **جمال لمعي:** أثر الرسوم المصريـة القدميـة على تيمـة التـذوق الفـني لدي الكبـار، رسـالة دكتوراه، غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ١٩٨٢م.

٩- **جورج بونر وآخرون:** معجم الحضارة المصرية القدمة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٢م.

١٠- **عبد الحميد زايد:** الرمز والأسـطورة الفرعونيـة، مجلـة عالـم الفكـر، المجـلد ١٦ عـدد ديسمبر، وزارة الإعلام الكويتي، ١٩٨٥م.

١١- **عبد العزيز صالح:** قصة الدين في مصر القديمة، مجلة المجلة القاهرية، العـدد الثالـث، المجلد الرابع، مكتبة جامعة القاهرة، ١٩٥٨م.

١٢- **فايزة عبد النعيم:** التصوير المصري في الدولة الحديثة، الأسرات من ١٨ إلي ٣٠، رسالة ماجستير، غير منشورة، جامعة حلوان، كلية الفنون الجميلة، القاهرة، ١٩٩٩م.

١٣- **محسن لطفي السيد:** تفسير كتاب ما هو كائن في العالم الآخر، مطبوعات خاصة بالمؤلف، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩١م.

١٤- **محمد فتوح أحمد:** الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، "٣، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٤م.

١٥- **مني محمد ندا:** الثعبان كرمز تشكيلي في الفن المصري القديم كمدخل للتذوق الفني، رسالة دكتوراه، غير منشورة،كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، القاهرة، ١٩٩٨م.

١٦- **والاس بدج:** آله المصريين، ترجمة محمد حسين يونس، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٤م.

ثانياً المراجع الأجنبية:

١٧- **Alexandre Piankoff**: The Tomb Ramesses, Vol, l,١-٢ inc, Ny.

١٨- **Jean Sadaka**: Symbols and rituals, studies in old mylhologies, Riad El-Rayyes, London, ١٩٨٩.

الفهرس

رقم الصفحة



أطلـــس

للنشر والإنتاج الإعلامى